

ARÍSTIDES QUINTILIANO

SOBRE LA MÚSICA

INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
LUIS COLOMER Y BEGOÑA GIL



EDITORIAL GREDOS

ARÍSTIDES QUINTILIANO

SOBRE LA MÚSICA

INTRODUCCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
LUIS COLOMER Y BÉGOÑA GIL



EDITORIAL GREDOS

Aseor para la sección griega: CARLOS GARCÍA ORTAL.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por JOSÉ GARCÍA LÓPEZ.

© EDITORIAL GREDO, S. A.

Sánchez Facheo, 81, Madrid, 1996.

Depósito Legal: M. 4175-1996.

ISBN 84-249-1797-9.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cándor, S. A., Sánchez Facheo, 81, Madrid, 1996. — 6802.

INTRODUCCIÓN

Es bien conocida la importancia que la música tuvo entre los antiguos griegos. La práctica musical, unida a la poesía y al teatro, ocupó un lugar privilegiado en la vida ciudadana, al menos en la época clásica, y el reconocimiento de su poder afectivo y ético hizo que fuera considerada como una actividad prioritaria para la educación de los niños. El pensamiento griego otorgó a la música tal capacidad para imponerse sobre el *éthos* de un individuo o de una colectividad que no sólo le atribuyó el poder de educar sino también el poder de corromper. Además, desde las épocas más antiguas, al menos desde el s. vi a. C., fue constante el interés por el estudio de los diversos aspectos que conciernen a la música como ciencia, desde las cuestiones acústicas y matemáticas hasta la sistematización de sus reglas técnicas.

Pero la presencia de la música en el espíritu griego fue aún más profunda. Casi se podría decir que el modelo en el que se fundamenta una parte muy importante de su filosofía es un modelo musical. Aristóteles va a mostrar cómo detrás de la concepción tan genuinamente griega del mundo como armonía está la escala musical, el sistema de octava formado por un subsistema de cuarta y otro de quinta. La estructura tan perfec-

tamente organizada que la matemática de la música presentaba llevó a los pitagóricos a generalizarla como el modelo ideal que debía de estar detrás de la constitución del universo, físico y metafísico. El universo así entendido no era sino una organización estrictamente jerarquizada por las relaciones matemáticas que dan lugar a los intervalos, mediante las cuales cada ente/sonido contribuía a establecer y mantener el orden de la totalidad, el cosmos, una organización racional superadora de la oposición primera. A partir de esta idea el pensamiento pitagórico y con él el platónico se esforzó en hallar las proporciones musicales en todos los ámbitos de la naturaleza y de la organización humana.

Ahora bien, los aspectos relativos a la metafísica musical griega han quedado casi siempre oscurecidos. A pesar de que la concepción del cosmos como armonía y proporción se puede considerar derivada de la investigación de la música realizada por los primeros pitagóricos, y de que tal concepción constituye una de las piezas fundamentales del racionalismo occidental, sus doctrinas sobre la música del cosmos han sido con frecuencia relegadas, como si meramente se tratase de pura numerología propia de un pensamiento irracional. Pero en realidad, la música de las esferas no es otra cosa que la expresión de un universo entendido como proporción, en el que cada uno de los entes es también una proporción, es decir, un universo constituido por el número en tanto que expresión universal de la razón.

Parece razonable pensar que las elaboraciones matemáticas que indujeron a los pitagóricos a concebir el mundo como un todo musicalmente armonizado se fundamentaron al principio en la observación directa de las escalas usadas en la música de aquel momento. La determinación de las precisas relaciones numéricas que se establecían entre los intervalos melódicos estaba encaminada a la construcción de escalas eufónicas, capa-

ces de expresar todas las sutilezas microtonales de la música griega y, junto a ello, a lograr la afinación precisa de los instrumentos conforme a unas medidas inmutables. En general, los matemáticos de la música pretendieron unir la percepción sensible y el rigor numérico; otra cosa es que bajo la concepción del universo como una armonía musical consideraran que el verdadero músico debe buscar las mejores relaciones numéricas universales, más que los números existentes en las escalas utilizadas para la música en uso (Platón, *Rep.* 531c), o que creyeran que la verdadera excelencia de la música se alcanza mejor mediante el ejercicio intelectual que con la percepción sensible (Pitágoras según Arist. *Quint.* III 97¹).

Pero con el correr de los tiempos se fue considerando que la matemática musical de los pitagóricos era una elaboración puramente teórica, alejada por completo de la ejecución sonora y, a lo más, una sugerente concepción mística del mundo. El peculiar carácter esotérico de la escuela pudo ser la causa de que desde muy pronto sus teorías sobre la música del universo quedaran desvirtuadas, sobre todo por quienes las transmitieron por escrito conociéndolas sólo de manera superficial; la consiguiente incomprensibilidad de muchas de sus afirmaciones contribuyó a que esa teoría pasara a la posteridad únicamente como matemática de las proporciones. Además, la propia evolución histórica del sistema armónico griego favoreció esa situación; la perdurabilidad de la que ha disfrutado la teoría de las proporciones contrasta con la progresiva pérdida, ya en el mismo mundo antiguo, de la microtonalidad, para la cual esas relaciones matemáticas tenían un sentido musical. Por eso, las especulaciones filosóficas en torno a un universo armónico que los pitagóricos derivaron de la matemática de la

¹ Las referencias son siempre a las páginas de la edición de R. P. Woomersley-Isopos, *Arithmetica Quæstiones de musica libellus*, Leipzig, 1963.

música fueron alejándose poco a poco de la composición y de la interpretación melódica y fueron perdiendo la referencia sonora que en un principio poseyeron.

Sin duda, para comprender esa concepción del mundo que tanto ha influido en el pensamiento de Occidente sería muy interesante conocer cómo sonaba esa música, de qué manera ejerció su influencia ética y qué tipo de escalas servieron para generalizar el modelo matemático del universo (a pesar del gran margen histórico en el que se desarrolló, en torno a un milenio); a partir de ello sería posible reconocer el paradigma musical que está detrás del pensamiento pitagórico y de buena parte del platonico. Sin embargo, apenas si podemos aproximarnos a esas combinaciones sonoras capaces de fundamentar tan atractivas teorías. Son muy pocas las piezas musicales que han llegado hasta nosotros, unas cuarenta, de las cuales una gran parte se hallan en un estado muy fragmentario². Como contrapartida disponemos de una colección de escritos teóricos que abarcan un amplio margen cronológico y que nos sirven para conocer, si no las melodías, sí, al menos, sus escalas teóricas y sus esquemas rítmicos, así como los aspectos estéticos, éticos y cosmológicos de la música griega³. De todos ellos los

² A excepción de unas pocas recientemente encontradas, todas ellas están recogidas en E. Pohlmann, *Deutscher Altgriechischer Musik*, Nürnberg, 1970.

³ Al margen de las frecuentes referencias a la música que se encuentran en los escritos filosóficos, se conservan varias obras de teoría musical: los *Problemas Musicales* de Ps.-Aristóteles (E. A. Geymon y J. C. Willems, *Problèmes Musicaux d'Aristote*, Gine, 1903, reimp. 1977); la *Armónica de Aristóxeno* (R. Da Rios, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma, 1954, y la *Ritmica* (L. Presson, *Aristoxenus Elementa Rhythmica*, Nueva York, 1990); la *División del Canon de Eucles* (en K. von Jan, *Musici Scriptores Graeci*, Teubner, Leipzig, 1895, reimp. 1962); los tratados de Cleóxides y Claudio, ambos titulados *Introducción Armónica* (ibid.), la *Introducción al arte musical* de Baquio el Viejo (ibid.) y los escritos anónimos recogidos por

más significativos por su extensión, por la profundidad de sus ideas y por las repercusiones que han tenido en el pensamiento musical posterior son el de Aristóteles, el de Claudio Ptolomeo y el de Aristides Quintiliano.

1. *Aristides Quintiliano*

Ninguna noticia tenemos sobre la persona de Aristides Quintiliano y desconocemos la fecha en la que fue escrito su tratado, dirigió a dos amigos o discípulos, Buschir y Florencio⁴. Con

Bellermann (D. Nauke, *Antiquen de musica scripta Bellermanniana*, Leipzig, 1925); la *Antología* de Procluso (I. Dureau, *Die Harmoniklehre des Aristides Proklusianus*, Göttingen, 1840) y el comentario de Plinio al tratado de Ptolomeo (I. Dureau, *Polypterus Klementis zur Harmoniklehre des Aristides Proklusianus*, Göttingen, 1832); el *Manual de Armonía* de Nicómaco (cp. K. von Jan) y la *Exposición de los Cuasipuestos Matemáticos útiles para la lectura de Plinio* de Tiro de Esmirna (E. Heiberg, *Thema Synagoge Expositione rerum mathematicarum ad legendum Plinonem utilis*, Leipzig, 1878); el escrito *Sobre la Música* de Ps.-Plutarco (J. Lapeyre, *Plutarque De la musique*, Orléans y Lezard, 1914, edición por la que lo citamos); este tratado *Sobre la Música* de Aristides Quintiliano (R. P. Wesselschöffer-Bachmann); la introducción a la música de Almir (en K. von Jan) con las tablas musicales; los textos de carácter crítico y exegético como el papiro de Hibeh (B. P. Grenfell, y A. S. Hunt, *The Hibeh Papyri*, págs. 45-58, Londres, 1906), los restos del *De Musica* de Fronto (J. Koster, *Fragmenta De Musica*, Leipzig, 1884) y el *Adversus musicos* de Sexto Empírico (en R. G. Dyer, *Sextus Empiricus. Against the professors*, libro VI, Londres, 1949). La introducción al inglés de la mayor parte de ellos junto con los extractos de interés musical de los escritos filosóficos está en A. Heiberg, *Greek Musical Writings*, Cambridge, vol. I 1984, vol. II 1989. Una edición y traducción italiana de los manuales considerados más tarde se encuentran en L. Zaccagnini, *La Musicologia Musicale Greca*, Milán, 1990.

⁴ Para una discusión más detallada ver R. Schürer, *Aristides Quintilianus von der Musik*, Berlín, 1937, págs. 47-58 y Th. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus, On Music in Three Books*, N. Haven-Londres, 1983, págs. 10-14.

exactitud sólo podemos afirmar que tiene que ser posterior a la época de Cleón (s. I a. C.), al que menciona (II 61), y anterior al escrito de Marciano Capelo *De uirginiis Philologus et Menecrates* (principio del s. V d. C.), pues éste utilizó en su libro noveno, dedicado a la música, numerosos pasajes de la obra de Aristides. El amplio margen histórico que ambas fechas delimitan ha dado origen a varias suposiciones. Unos estudiosos han situado a Aristides en torno a la segunda centuria de nuestra era o incluso antes; otros han pensado que se trata de un autor más bien tardío, posterior a la formulación del pensamiento neoplatónico³.

Quiénes han considerado que Aristides debía de ser un autor del siglo I o II d. C. han utilizado el argumento de que no parece haber conocido el tratado sobre la música de Claudio

³ Entre los que sitúan a Aristides con anterioridad al siglo III se encuentran M. MUSEGROS en su edición griega y traducción latina de la obra de Aristides (*Platini et veterum auctorum scripta*, 1652, pág. 235), F. J. FLORES (*Anthographie Universelle des Musiciens*..., París, 1860), T. H. MARTIN y A. J. VICTOR («Passage du traité de la musique d'Aristide Quintilien relatif au nombre musical de Platon», *Impr. des Sciences Mathématiques et Physiques*, Roma, 1865), A. JAPIS (*Aristidis Quintilianus De Musica Libri III*, Berlin, 1882, pág. 30), Ch. E. RIBAUD («Le muséographe Aristide Quintilien», *Supplément de l'Internationale Musikwissenschaft*, II, 1910, págs. 313-323), J. SCHWABE (*Antu, Quint...*, pág. 47 y ss.). También A. J. PARNETEAU («L'Œme et la musique d'après Aristide Quintilien», *Transactions of the American Philological Association* 85, 1954, págs. 55-78) lo sitúa, basándose en el contenido de sus ideas, en torno al siglo II. Por otro lado, K. J. CASSAN (*Die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus*, Marburgo, 1864, págs. 13 y ss.) sostuvo que Aristides no podía ser anterior al siglo III d. C., entre otras razones, por la influencia neoplatónica que vela en el tratado y por los nombres de Eusebio y Florentio de uso tardío. Más recientemente R. P. WILKINGTON-INGRAM en su edición (págs. xxv-xxvii) tiende a situar el tratado hacia finales del s. III o principios del IV y con él coinciden, en general, Th. L. MARRESEN (*Arist. Quint...*) y L. ZAMBRANO («La filosofía musical de Aristide Quintiliano», *Quaderni Urbinate di Cultura Classica* 24, 1977, págs. 51-93) quien lo sitúa a finales del siglo IV.

Ptolomeo (mediados del siglo II d. C.), puesto que para nada lo menciona. Además, Aristides dice que va a escribir por vez primera un tratado completo sobre todos los aspectos concernientes a la música, lo que, dado el carácter general de la obra de Ptolomeo, significaría «bien que el tratado de Aristides es anterior» bien que no tuvo ocasión de conocer este texto. Pero éstos no son argumentos suficientes: por un lado, Aristides sólo menciona autores antiguos que considera clásicos (Homero, Hesíodo, Heráclito, Pitágoras, Platón, Aristóxeno o Cicerón); por otro, no debemos olvidar que aunque Ptolomeo trata de los aspectos matemáticos de la música no contempla las conclusiones éticas y metafísicas, ni atiende en ningún momento a otras cuestiones que Aristides considera musicales, como el ritmo o el canto. Nada impide, pues, que Aristides hubiera conocido el tratado de Ptolomeo y siguiera pensando que se ocupaba de aspectos parciales de la música. La descripción del helicón (Arist. Quint. III 99) aparece solamente en Ptolomeo (Arm. 46-49) y en Porfirio (*Comentarios a la Armonía de Ptolomeo* 136-140), pero ni el procedimiento de construcción coincide exactamente, ni Ptolomeo habla del helicón como un instrumento inventado por él, sino como «hecho por los matemáticos para presentar las razones de las consonancias». Bien pudiera ser que ambos, Aristides y Ptolomeo, hubieran manejado las mismas fuentes antiguas, perdidas luego. En definitiva, no tenemos ninguna prueba convincente para decidir si Aristides conoció o no la obra de Ptolomeo.

Por otra parte, aunque la vinculación de la música con la astronomía aparece también en el tratado de Ptolomeo y en el escrito sobre la armónica de Nicómaco de Gerasa (siglo I o II d. C.), las relaciones concretas entre los sonidos y los astros no son las mismas, ni por el orden ni por la explicación de sus causas. Tampoco los paralelismos entre la teoría armónica aristoxénica que presenta Aristides y la *Introducción Armónica* de

Cleónides (que generalmente se suele situar en el siglo II d. C.) apocrius ninguna conclusión definitiva, pues no podemos saber si Aristóteles utilizó directamente la obra de Cleónides o si ambos se basaron en otros manuales aristotélicos previos. Algo parecido se puede decir respecto de la matemática musical y la metafísica de los números, donde ciertas similitudes con la obra de Teófilo de Esmirna (hacia el 14-140) d. C. o con la *Introducción a la Aritmética* de Nicómaco pudieran hacer pensar en una proximidad cronológica. Y lo mismo podemos señalar de algunas semejanzas entre su interpretación del *Timón* y la que ofrece Plutarco (s. II d. C.) en su obra *Sobre la Generación del Alma en el *Timón**.⁴

Los estudiosos que han considerado a Aristóteles Quintiliano como a un autor más bien tardío han tendido a detectar la dependencia directa de su texto de los escritos del neoplatonismo sobre todo de Plotino. Porfirio y Ambrósio, su teoría del descenso del alma y la formación del cuerpo astral; la división del universo en región etérea y región sublunar; la utilización de terminología que parece neoplatónica como *Logos Homóios* («Razón» interior, I 4), o el adjetivo *empírios* de uso tardío (II 87). la interpretación moralizadora de Homero y Hesíodo; sus alusiones a los cultos místicos, etc. Mathiesen apunta varias semejanzas entre el texto de Aristóteles y los de Plotino y Porfirio: el pasaje de la caída del alma, la música del Zodíaco que a su juicio, podría estar basada en la introducción de Porfirio al *Tetrastílos* de Ptolomeo; las hipótesis de Plotino y, sobre todo, el uso de la filosofía para superar el encadenamiento de acontecimientos de la naturaleza y para el ascenso del alma.

[1] C. J. GREGG, «On the Generation of the Soul in the *Timaeus*», *Platonica* (Moralia) Cambridge, 1976, vol. XIII, págs. 31-345.

[2] C. J. MATHIESON, *Arar Quinti*, pag. 36 n. 73; pag. 48, n. 2; pag. 52 n. 223; pag. 54, n. 12; pag. 56, n. 749.

Pero esto no es suficiente para hablar de una deuda directa de Aristides con el pensamiento neoplatónico. Si bien estos rasgos están presentes en los filósofos del neoplatonismo, también es cierto que pueden ser rastreados en todo el pensamiento de influencia pitagórica y platonista anterior desde las épocas más antiguas. Hoy parece demostrado que el cambio que se produce en la filosofía de estas escuelas es un proceso evolutivo en el que participa el mismo Platón, de modo que el neoplatonismo no significa un corte con la tradición anterior.⁸ No es, pues, necesario recurrir al neoplatonismo para explicar las ideas que sustentan el texto de Aristides y que se encuentran ya en pensadores del s. V y II de nuestra era. El uso de la figura del alma o como liberadora de la eterna rueda de la necesidad es un clásico tema platónico. Las referencias a la música y a la filosofía con el lenguaje de los misterios son claramente neoplatónicas, de la misma época que las utilizadas por el propio Platón. Como ha demostrado Festugière⁹, el pasaje del descenso del alma (II 36-38) puede proceder de fuentes gnósticas de épocas anteriores. El nombre *Lógos Heniátos* parece antiquísimo en Moderato de Gades (s. II d. C.).¹⁰ Su estructuración tridística de la totalidad está muy lejos de asemejarse a las tres hipóstasis plotinianas. Así pues, aunque para entender algunas de sus afirmaciones sea conveniente acudir a veces a los escritos de autores del siglo III o posteriores, es más fácil encontrar en su obra similitudes con Nicómaco, Moderato, Teón, Numenio o Plotarco. La interpretación del alma del universo y del hombre como una estructura musical construida mediante números parece mucho más próxima a

⁸ Véase P. MALLRÉ, *From Platonism to Neoplatonism*, 2^a ed., (Leyden 1961), pp. 1-2. Véase también Plotinos, *New York*, 1971.

⁹ Véase Festugière, 1934.

¹⁰ Véase nota 5 del libro 1.

las tesis del pitagorismo platónico del siglo anterior o incluso a las ideas de Jenócrates, Espeusipo y del mismo Platón, sobre todo el Platón de la edad madura.

Además, el tratado de Aristides, lejos del *politeísmo* platónico tan propio de una época de crisis, permanece dentro del más puro pensamiento platónico y considera que la educación mediante la música, además del beneficio individual, está encaminada a la mejor organización política. Si atendemos a sus escasas referencias al momento histórico parece más sencillo situarlo hacia el segundo siglo de nuestra era que en el tercero, una época de desórdenes y violencia, o el cuarto, cuando ya se deja sentir la decadencia del Imperio y del estado romano. Los términos con los que habla de sus días y de los éxitos militares de Roma (II 62) convienen mejor a un momento no muy alejado de la definitiva extensión territorial del Imperio, es decir, a los años posteriores a Trajano, que a los del siglo III y IV, cuando Roma debe esforzarse por contener la presión que contra ella se ejerce desde todas las fronteras. En el pasaje en el que dice que el ejército cumple verdaderamente su función si se limita a una actividad que le es propia y no interfiere en la administración política (III 86) parece referirse a anteriores desórdenes producidos por tal motivo, pero habla de su época como de tiempos de paz entre los pueblos y de *flautropía* (II 64, que no tienen nada que ver con las crisis sociales y políticas anteriores (II 62). En pocas palabras, el siglo II d. C. suele ser visto como la época de paz más duradera de las que gozó el Imperio Romano, con emperadores como Adriano (117-138), Antonino (138-161) y Marco Aurelio (161-180), una vez superadas las anteriores conmociones políticas, como las que siguieron a la muerte de Nerón ocasionadas por el poder omnipotente del ejército o las que condujeron a la caída de la dinastía Flavia provocadas por el absolutismo de Domiciano. Y cuando Aristides describe el ideal organizativo del estado

I 106) no lo muestra como algo demasiado alejado de la organización de ese momento: el ejército es la institución intermedia entre el gobierno y el pueblo. Recordemos que en la Roma clásica todos los ciudadanos debían servir al ejército, lo cual no ocurría ya en los últimos momentos del Imperio, y que fue con el emperador Trajano con quien Roma consiguió conciliar mejor que nunca el poder ejecutivo, los intereses del Senado y las influencias del ejército. Por otra parte, en la época de Adriano el orden ecuestre se fue consolidando como rango intermedio entre los distintos grados de ejército (II 1106).

Cabría pensar que esa paz que siguió a la crisis bien pudiera ser la que reinó en el siglo iv, después de las convulsiones que sacudieron al Imperio durante el siglo anterior: sin embargo, en el texto de Aristides no se respira un ambiente tan alejado del origen, sino más acorde con una época en la que las instituciones políticas del Imperio Romano no habían caído en desuso y aún no se atisbaba la decadencia del estado que comienza ya en la cuarta centena. Además, por mucha afonía de las épocas clásicas que se tuviera, no parece que el siglo iv sea el momento más adecuado para hablar de filantropía y amistad entre los pueblos, cuando las fronteras del Imperio están siendo ya definitivamente desbordadas por la presión de los exarxarcos; ni tampoco para seguir considerando al ejército como la institución intermedia entre el pueblo y el Senado, ni para ver en el Senado la más elevada dignidad administrativa, sobre todo tras la reforma de Diocleciano que daría paso al establecimiento de la monarquía absoluta y a la divinización del emperador, con la transformación del ciudadano en súbdito y la radical separación entre el poder militar y el civil, tan alejada de la primera organización del estado romano.

El renacimiento del interés por el saber antiguo que se produce en el mundo romano durante el siglo ii, especialmente durante la época de Adriano, no es un mero decaimiento desa-

fortunado para ubicar la afición de Aristides por las actividades a las que se habían dedicado aquellos sabios antiguos de los que tan frecuentemente habla. Sabemos que en tiempos de este emperador se publicaron múltiples tratados de carácter enciclopédico sobre materias que hasta entonces habían sido objeto de transmisión oral y que habían pertenecido sólo a ciertos círculos escolares (Aristides expresamente dice que tal es su propósito, p. ej. II 65). La protección del emperador Adriano hacia las artes y las ciencias es absoluto es contradictoria con la queja de Aristides por el abandono de la música y por la falta de consideración intelectual que esta actividad gozaba, al parecer, entre buena parte de sus contemporáneos, al contrario, el decidido interés por la música que este emperador manifestó muy bien pudo haber estimulado la escritura de un tratado que recogiera toda la antigua especulación teórica, igual que ocurriría con las elaboraciones de las otras ciencias y las otras artes. Pero lo cierto es que no podemos aducir ningún argumento concluyente para determinar la época en la que vivió Aristides Quintiliano y menos aún para conocer algo sobre su vida y su obra.

2. *El pensamiento musical de Aristides Quintiliano*

Al margen de estas controversias sobre la vida y la época de Aristides, el interés de su obra reside principalmente en que nos ofrece una visión totalizadora de la música griega; además de transmitirnos noticias concretas sobre la práctica musical (como ciertas escalas antiguas, las veis de la época de Demócrito, o los procedimientos de notación y de solfeo), o de ampliar nuestro conocimiento sobre la sistematización aristotélica y de ser una fuente importante para la teoría métrica, nos ha legado una concepción del universo y del hombre que recoge el espíritu musesí del pueblo griego y que nos ayuda a compren-

der mejor muchas oscuras afirmaciones sobre la música del propio Platón.

Aristóides no pretende la originalidad y, con frecuencia, se ampara en los antiguos. Si bien su pensamiento es predominantemente platónico y pitagórico, en absoluto desprecia la teorización armónica y rítmica aristoxénica, en tanto que allí para conocer y manejar las reglas técnicas que rigen la música del arte, por lo que la intenta conciliar con la metafísica pitagórica y con la doctrina ética de la música, probablemente de procedencia dionisiaca. Justifica su tratado diciendo (I 3) que su propósito es presentar todas las cuestiones que concierne a la música bajo una perspectiva global e integradora, lo que hasta entonces nadie habría hecho, al menos por escrito.

Ciertamente, a pesar del reconocimiento más o menos explícito de la fundamentación musical de la cosmología platónica y de las recomendaciones del uso de la música para la educación y la vida ciudadana, a excepción del texto de Aristóides no ha llegado hasta nosotros ninguna exposición completa de los aspectos filosóficos de la música griega. La escuela acústica pitagórica había desarrollado una elaborada especulación técnica en torno a las divisiones canónicas de la escala, pero, centrados en su quehacer matemático y amparados en el silencio que debía proteger a las verdades últimas, los quadristas de la matemática musical evitaban la divulgación de las implicaciones filosóficas y se ocuparon sólo de la división matemática de las escalas y, como muchos, de la configuración musical de los astros. Por su parte, los teóricos aristoxénicos, al defender la especificidad del hecho musical, habían rechazado las consideraciones metafísicas de los pitagóricos, especialmente la conexión entre la música y el número, y habían centrado su teoría en las leyes internas de la sucesión melódica y en la organización rítmica, por lo que sus tratados abordaban con exclusividad las cuestiones concernientes a la teoría técnica de la musi-

ca. El interés totalizador de Aristóteles (que es también el motivo de que no siempre se detenga en todas las cuestiones que menciona) le obliga a buscar un nexo común en las diversas manifestaciones que él considera musicales. Más allá de una mera recopilación ecléctica, la interpretación que suscita su tratado es de origen platónico: la música del arte (si bien música sensible y, por lo tanto, con el número sometido a la irracionalidad) refleja de primera mano las leyes musicales que constituyen el universo entero, por lo que el estudio de las relaciones intrínsecas que rigen el arte musical permitirá extraer esas leyes universales. La comunidad estructural de lo musical queda fundamentada en la unidad del cosmos: la Música es lo que reñea los opuestos y los armoniza mediante instancias intermedias.

Aristóteles intenta recuperar para la música el prestigio que poseía entre los filósofos antiguos, cuando «no sólo era apreciada por sí misma, sino que era también extraordinariamente admirada por ser útil a las demás ciencias, al poseer la razón del principio y, esa debiera decir de: *fin*» (I¹). En todo cuanto tiene ser viene a decirnos, se reproduce el mismo orden cósmico: un orden armónico: conforme mayor es la presencia de la materia tanto más oscuro y alejado aparecerá ese orden en la cosa. La ventaja de la música, no sólo ya respecto a las demás artes sino incluso también respecto a los mismos artes de nuestro mundo, reside en la «incorporeidad» de su materia. La música está hecha con sonidos, que no son sino movimientos ordenados, en definitiva, números. Si ese movimiento que es el sonido, al aplicársele unas leyes racionales, produce el fenómeno musical (el cual es considerado como paradigma de la belleza artística en este mundo), no será difícil inferir esas mismas leyes en el orden-belleza del universo, en la Belleza musical. Puesto que la Música es el modelo que siguió el demiurgo para constituir al mundo, como cuenta Platón en el *Timeo*, ese modelo habrá quedado impreso en todos los ámbitos del ser

Pero el mayor interés que tiene el arte musical es que, al ofrecer esa imagen del Todo, se convierte en un arte educativo, es decir, un arte que sirve para guiar la acción a lo largo de toda la vida, un arte práctico que además produce placer.

Así pues, para presentar la música como una realidad unitaria Aristóteles se esfuerza en mostrar la comunidad entre todas las organizaciones musicales: desde las estrictamente sonoras hasta las configuraciones místicas del universo, y utiliza la teorización aristotélica para establecer homomorfismos entre el sistema armónico y la Totalidad. No sabemos si las asociaciones concretas que presenta en el libro III son suyos o si proceden de fuentes más antiguas (él no las remite expresamente a los sabios de antaño, como es habitual en otras partes del tratado). Su clasificación de la música intenta recoger en una unidad toda la pluralidad de significados que la música tenía entre los griegos (I-6):

c. **Música teórica.** Se ocupa de la teoría de la música. Tiene dos partes:

Música de la naturaleza (física). También con dos apartados:

- a) *Música aritmética.* Estudia los números de la música, las proporciones que determinan los intervalos y las esencias, en la música sonora y en la del cosmos.
- b) *Música física.* Estudia la constitución musical del universo, tanto del tiempo como del alma.

2) *Música del arte (técnica).* Estudia la música en tanto que producción humana, las leyes que rigen el arte musical, la poesía, la danza y el teatro también pertenecen a la música del arte. Tiene tres partes:

- a) *Armonica*
- b) *Rítmica*
- c) *Métrica*

II. **Música práctica o educativa.** Consiste en la elección y combinación de los elementos melódicos, rítmicos y poéticos apropiados al objetivo ético que se propone el músico. Tiene dos partes:

- 1) *Uso musical* (*is chetserlikun*). Se denomina uso porque utiliza la parte técnica para la creación musical. Como el *maître parfait* tiene tres aspectos: melodía, ritmo y letra, el uso musical se subdivide en tres partes:
 - a) Composición melódica (*metapodiá*).
 - b) Composición rítmica (*metritmopodiá*).
 - c) Composición poética (*metché*).
- 2) *Expresión musical* (*is exangelikún*). Es la ejecución musical propiamente dicha. Tiene tres partes:
 - a) Interpretación vocal (*metché*).
 - b) Interpretación instrumental (*organiaká*).
 - c) Representación escénica (*hypokritikón*).

3. *Sumario*

El tratado está dividido en tres libros: el primero atiende a la música del arte, el segundo se ocupa de la música práctica y el tercero está dedicado a la música de la naturaleza.

LIBRO

Introducción, caps. 1-3

- 1 (I 1-2): Interés de los antiguos por la música. Venimos respecto a las demás artes. Música según el pitagórico Pansiquo.
- 2 (I 2-3): Apología de la música, beneficio para el conocimiento y deleite. Causas de su menor estima entre los contemporáneos.
- 3 (I 3-4): Invocación. Objetivo del tratado: la música como totalidad.

Cuestiones preliminares sobre la música, caps. 4-5

- 4 (I 4-6): Definiciones de música. El movimiento, la materia de la música. El movimiento de la voz.
- 5 (I 6-7): Clasificación. El movimiento simple de la voz: la altura tonal. Tensión y distensión: agudeza y gravedad. Las partes de la armónica.

— *Teoría armónica*, caps. 6-12

- 6 (I 7-9): Sonidos musicales. Definición. Enumeración y explicación de sus nombres. Clasificación.
- 7 (I 10-3): Intervalos. Definición y clasificación. Composición de intervalos. Divisiones del diatono. Sistemas de los antiguos por diesis y semitonos: primer diagrama notacional.
- 8 (I 3-15): Sistemas. Definición y clasificación. Ternacordios, pentacordios y octononias concordados en cada tono. Especies de la octava.
- 9 (I 5-20): Géneros. Definición. Enumeración, cromático y diatónico. Especies de los géneros. Otras divisiones del ternacordio: las antiguas de los antiguos. Segundo diagrama notacional.
- 10 (I 20-27): Tonos. Usos del término: el tono como tipo de los sistemas, los tres tonos de Aristóxeno y los quince de los teóricos más recientes. Determinación del inicio de cada tono por medio de las consonancias. El tono dórico como ámbito de la voz humana. Método empírico para obtener el tipo de una melía.
- 11 (I 22-28): Modulación. Definición. Afinidades entre tonos y formas de conducir la modulación. La notación musical. Tercer diagrama notacional: a) signos por tonos; b) signos por semitonos; c) signos de los quince trópos. Otros intervalos usados por los antiguos.
- 12 (I 28-31): Composición melódica. Definición. Partes: elección, mezcla y uso. Estilos de composición melódica (*melopoiía*). Comparación de la acción ética de la música con los fármacos.

Teoría rítmica, caps. 13-19

- 13 (I 31-32): Usos de la palabra ritmo. Definición. *Arithmética*. El ritmo y la potencia de la melodía. Sentidos por los que se percibe el ritmo. Las metras rítmicas: aisladas o combinadas. Partes de la rítmica.
- 14 (I 32-35): Tiempo primo. Tiempos compuestos. Tiempos rítmicos, acrítmicos y *ritmizables*. Tiempos simples y tiempos múltiples. Definición y clasificación de los pies rítmicos. Géneros rítmicos. Ritmos compuestos, no compuestos y mixtos.

- 15 (I 15): Ritmos del género dactílico y origen de sus denominaciones.
- 16 (I 36-37): Ritmos del género ymbíaco y del género peónico; origen de sus denominaciones.
- 17 (I 37-38): Jera especialis rítmica.
- 18 (I 38-39): Exposición de la teoría rítmica independiente de la métrica.
- 19 (I 39-40): Conductión rítmica. Modulaci6n. Composici6n rítmica. Antigua atribuci6n del ritmo a lo masculino y del melos a lo femenino.

Teoría métrica: caps. 20-29

- 20 (I 40-41): Partes de la métrica. Las letras: definición y clasificación.
- 21 (I 41-44): Sílabas. Largas y breves, por naturaleza y por posición. Valor numérico de los elementos de la sílaba (equivalencias con el tono y sus partes). Sílabas comunes o intermedias. Sílabas comunes en menor grado. Última sílaba del metro.
- 22 (I 44-45): Pies métricos. Enumeración y descripción.
- 23 (I 45-47): Metros. Definición. Diferencia entre metro y ritmo. Enumeración y extensión de los metros simples. Metros acatárticos y catárticos. Sustituciones isométricas y no isométricas. Síncopesis (synkopsis).
- 24 (I 47-48): Metro dactílico. Sustituciones, extensión, cadencias y cesuras. Especies. Metro anapéstico. Sustituciones, extensión y cesuras.
- 25 (I 48-49): Metro ymbíaco y anacrotero, descripción.
- 26 (I 49-50): Metro coriambico - metro antipástico.
- 27 (I 50): *iómbico a maiore* y *iómbico a minore*. Metro peónico.
- 28 (I 51-52): Metros compuestos e impropios. Metros por contraposición de carácter: el epijónico y el epiantibáico. Metros intermedios, metros confusos y metros incoherentes.
- 29 (I 52): El poema: definición y clasificación.

Tomo II

La educación mediante la música. Discusión general: caps. 1-6.

- 1 (II 53): Cuestiones en torno al tema. El objeto de la música, el alma.
- 2 (II 53-54): Doctrina sobre la dualidad del alma atribuida a los antiguos. Partes del alma.
- 3 (II 54-55): Tipos de aprendizajes en relación con las dos partes del alma: filosofía y música. La música como el medio natural para educar en la infancia.
- 4 (II 55-58): Carácter universal de la acción de la música. Causas de su eficacia educativa y superioridad respecto a las otras artes: multitudinalidad de sus emociones. Uso de la música para la corrección ética entre los antiguos. Utilización de la música en las diversas actividades humanas. Las pasiones que conducen al canto según los antiguos.
- 5 (II 58): La música es la terapia de las pasiones para los antiguos. Pasiones, partes del alma y estilos de temperamento musical. Predisposición según el sexo y la edad hacia diferentes tipos de melodía.
- 6 (II 59-63): Reglamentación de la música por los antiguos: los *nomoi*, peligros de la falta de educación musical y de la mala educación musical; utilización de los *nomoi* educativos y de los *rebajados*. Defensa de la música y de la utilidad de los *nomoi* relajados: rechazo de otras interpretaciones de la *República* de Platón, crítica a Cicerón. Usos de la música en Roma. Poder educativo de la música: influencia en el carácter de los pueblos. La música y el Estado: capacidad destructiva y constructiva.

Análisis de los elementos de la acción musical: caps. 7-16.

- 7 (II 65-66): Atribución de parte de la doctrina ético-musical a antiguas fuentes esotéricas. Presentación de los elementos: concepto, dición, melodía y ritmo.
- 8 (II 66-68): La dualidad masculino-femenina y la búsqueda de cuerpo en la caída del alma como origen de las pasiones. Carácter masculino/femenino de las pasiones y los conceptos (sensibles e inteligibles).

- 9 (II 68-73): El concepto poético. Adquisición de los conceptos y formación de la manera de ser. Tipos de educación ética. Utilización de los procedimientos retóricos para la seducción del alma (*psychoagogía*). Comentarios sobre el uso de epítetos, metáforas, símiles, alédoques, perífrasis y alegorías en Homero.
- 10 (II 73-75): Conceptos. Frases y especies de frases (masculinas/femeninas). Conceptos y figuras corporales. Partes de la poesía. Ejemplos en Homero del empleo del relato en la educación mediante la música.
- 11 (II 75-76): Díscoron. Cualidades de cada uno de los elementos de la dición (*leusas*) y, a partir de ellos, de las sílabas, pies, y demás *hyporhythmies*.
- 12 (II 76-77): Cuestiones preliminares sobre el carácter masculino/femenino en armonías, ritmos e instrumentos.
- 13 (II 77-79): Carácter de las vocales y aptitud para el solfeo.
- 14 (II 79-82): Justificación del uso de la *sa* en el solfeo. Carácter masculino/femenino de los sonidos musicales en relación a su solfeo. Solfeo de los modos. Cualidades éticas de los alismos y armonías en función de sus sonidos. Diagnóstico y terapia ética mediante las armonías. Atribución a Dámon de la doctrina de la semejanza ética entre armonías y almas. Cualidades de los sistemas en función de su altura tonal en los tropos vocales e instrumentales.
- 15 (II 82-84): Características éticas de los ritmos. Aplicación al ritmo del pulso y a la manera de andar.
- 16 (II 84-86): Recomendaciones sobre el uso de los distintos tipos de representación escénica. Clasificación de los instrumentos según sus cualidades masculino/femeninas. Formas de aplicación (pura o combinada) de los elementos de la acción musical.

La música *hyporhythmica* en el *alma* caps. 7-9

- 17 (II 86-89): Argumentos sobre la acción de la música instrumental en el alma: el alma como armonía de números, y afinidad entre la constitución física del alma y la de los instrumentos. Desarrollo de este segundo argumento. La formación del cuerpo

etéreo en el descenso del alma: confirmación en la interpretación alegórica del mito de Ares y Afrodita, en las nociones de alma seca y húmeda de Heráclito, y en el testimonio de los médicos.

- 8 (II 89-90): Actualización del instrumento musical en el alma por medio de la resonancia simpática. Relación de los instrumentos de cuerdas y de viento con las regiones etéreas y aéreas del cosmos y de la «naturaleza» anímica: nudo de Apolo y Marías.
- 19 (II 90-93): Atribución de cada tipo de música instrumental a un dios mitológico. Superioridad de la música de cuerda sobre la de viento (recomendación de Pitágoras: usos religiosos de los diánotos pueblus y semejanza de los sabios con la región etérea).

Libro III

— *Música aritmética*: caps. 1-5

- 1 (II 94-96): Superioridad del número finito a la percepción sensible. Determinación de las razones de las consonancias de octava, quinta, octava y quinta, cuarta, y doble octava (el experimento de los pesos). Determinación numérica de los intervalos de tono, semitono y diésis: peculiarmente de división armónica. Construcción numérica de la cuarta y el intervalo $256/243$ del *Trítono* de Platón.
- 2 (III 96-98): El monocordio: división del canon.
- 3 (III 98-99): Obtención de las consonancias mediante más cuerdas: el helicón. Los números paradigmáticos de la octava.
- 4 (II 99-100): Justificación matemática del carácter consonante de los intervalos duplo, sesquialtero y sesquitercio.
- 5 (II 100-101): Continuación de la justificación y explicación de los diagramas: proporción aritmética, geométrica y armónica. Obtención de la proporción armónica pura o sólida a partir de medias geométricas y aritméticas.

— *Música de la naturaleza*: caps. 6-23

- 6 (III 101-103): Simbología musical de los doce primeros números.

- 7 (II 103-105): Justificación del carácter aproximado de los números de la música sensible: doctrina secreta sobre la coherencia del cosmos y la progresiva degradación ontológica (símbolos del ascenso y del rayo de sol). Ideal ético. Pruebas de la afinidad sincrónica entre el movimiento de los astros y los acontecimientos en este mundo.
- 8 (III 106-107): Los números y las proporciones en las artes: artes plásticas, fisiognomía, medicina. Correspondencias numéricas y mediaciones en las actividades humanas, la constitución del alma y la organización política.
- 9 (II 107-108): La música como imagen directa de la armonía de la totalidad. Nueva invocación al dios.
- 10 (III 108-110): Similitudes entre cada uno de los elementos de la música y el universo. Dualidad limitacionado en el universo y en la música. Similitud entre la materia de la música (movimiento) y la del universo. Similitud entre clases de cosas y tipos de sonidos del tetraacordio.
- 11 (III 110-111): Similitudes entre la naturaleza triádica del universo y los tres sistemas consonantes. Relación entre los géneros melódicos, las dimensiones de los cuerpos, y los constituyentes del hombre y del universo.
- 12 (III 111-112): Atribuciones de los números dos y tres a la región cósmica y a la material por sus dimensiones o por su potencia. Los números del tono, semitono y diésis en la constitución del universo.
- 13 (III 112-113): Relaciones entre el número de cuerdas y el de aperturas de la lira.
- 14 (III 113-114): Relaciones mutuas entre los cinco tetraacordios, los cinco sentidos y los cinco elementos del universo.
- 15 (II 114-115): Relación de las tres quintas y las dos octavas con los sentidos y los elementos.
- 16 (III 115-116): Correspondencias de los tetraacordios, pentacordios y hexacordios con las virtudes.
- 17 (III 116-117): Comparación entre las edades de la vida (infancia, edad adulta) y las dos octavas (grave/aguda), y del sistema conjuntivo y disyuntivo con los dos modos de vida de la edad adulta.

- 18 (II 117-118): Las proporciones de la música en la generación de los seres vivos racionales. Las proporciones musicales en la belleza del cuerpo humano.
- 19 (II 118-119): Asignación de un número característico a cada uno de los elementos del cuerpo del universo según su figura geométrica. Conexión de estos elementos con las estaciones del año y presentación del carácter consistente de las relaciones.
- 20 (II 119-120): La música y el cuerpo del universo. El movimiento inclinado de los planetas. La música de las esferas.
- 21 (II 120-123): Cualidades de lo masculino y lo femenino en los cuerpos y en las almas. Atribución de los sonidos del Sistema Perfecto Inmortal y de las letras con las que se solfean, a los planetas y regímenes del Zodíaco (equiparación de las potencias sonoras y las de los astros en función de las cualidades masculinas-femeninas).
- 22 (II 123): Asignación de los sistemas y tropos (y de los ritmos e los instrumentos correspondientes) a los climas-tiempo y a sus localidades.
- 23 (II 123-125): Razones musicales entre los sonidos del éter. Equiparación entre las doce partes del Zodíaco, el número de tonos del Gran Sistema Perfecto y el perimetro del primer triángulo racionalmente racional. Resumen de las relaciones internas de este triángulo y su intervención en los nacimientos. Relaciones armónicas entre las configuraciones del Zodíaco. Definición de *armonía armónica* y *armonía rítmica*.
- 24 (II 125-128): Conclusión del capítulo anterior: pronósticos de los nacimientos a partir de las potencias y las configuraciones musicales de los astros. Constitución musical del alma del universo; comentario del pasaje relativo a la construcción del alma en el *Timaeo* de Platón.
- 25 (II 128-130): La poesía como engendración y el poder de la música para establecer el movimiento ordenado del alma (el entusiasmo como la causa más natural de la melódia). Equiparación de las melodías y ritmos con los climas en el mundo físico: correspondencia de las cinco letras que se utilizan en el solfeo y los cinco climas.

26. 110-130-132): La modalización musical y la modificación de las predeterminaciones del nacimiento. La doble cualidad del porvenir: necesaria y posible (confirmación de estas ideas en *Hymnos*, los *sabres* y en la interpretación de un oráculo pitáico).
27. 110-133-134): Posibilidad de escapar a la predeterminada sucesión de acontecimientos. La filosofía como el único medio para superar definitivamente las vicisitudes de la generación. Comparación de las relaciones entre la música y la filosofía con los grados de iniciación en los misterios: aprendizaje iniciático y conocimiento superior, invocación final.

4. Ediciones y traducciones del tratado

La teoría armónica y rítmica de Aristides pasó indirectamente a formar parte de la cultura del melévre occidental gracias a la amplia difusión que alcanzó la obra de Marciano Capela. También tenemos constancia de que en el mundo bizantino y musulmán el libro I fue conocido por los tratadistas musicales. El renacimiento humanista del *xv* recuperó del griego el texto de Aristides: P. Gaffurio encargó su traducción a J. F. Burana y los escritores musicales de la época tuvieron un conocimiento directo o indirecto de la obra. En España P. Salinas lo menciona en varias ocasiones y con frecuencia sigue de cerca sus palabras de Aristides. En la siguiente centuria el tratado también fue objeto de atención por parte de los estudiosos de la música, pero fue sobre todo a partir de la publicación por M. Merhonus del texto griego y su traducción latina, junto con las obras de otros teóricos musicales griegos (Ámsterdam, 1652), cuando se produjo una mayor difusión del escrito de Aristides, que fue bien conocido por los historiadores de la música de la siguiente centuria. En el *siglo xix* el libro I fue ampliamente analizado por los musicólogos y por cuantos se interesaron en la métrica griega. En 1882 se pu-

blizó la primera edición contemporánea de la obra, realizada por A. Jahn.

Durante el presente siglo los estudiosos del mundo antiguo se han seguido interesando por el tratado de Aristóteles, y ya no sólo por los aspectos técnicos de la música griega o por su teoría rítmica y métrica, sino también por sus implicaciones éticas, educativas y filosóficas. R. Schälke publicó la traducción de la obra al alemán (Berlín, 1937) precedida por un extenso estudio, traducción que si bien es difícilmente inteligible sin el original griego tiene el mérito de haber sido la primera versión a un idioma contemporáneo y de haber iniciado el camino para el estudio y la difusión de la obra de Aristóteles en nuestros días. La edición crítica de R. P. Winnington-Ingram, publicada en 1963 en la Teubner, ha supuesto un importante hito en la historia de la transmisión del texto. A partir de ella se han realizado dos traducciones al inglés. En 1983 Th. J. Mathiesen publicó la primera, con notas y un amplio estudio preliminar que si bien sigue siendo de difícil lectura, sin duda ha significado un notable avance en la divulgación de la obra de Aristóteles entre los lectores contemporáneos. Finalmente, la reciente traducción de A. Barker (Cambridge, 1989) es especialmente recomendable por las abundantes y oportunas notas explicativas y de referencia a otros autores griegos y, sobre todo, por su esfuerzo en la comprensibilidad del texto, lo que permite por vez primera al lector no familiarizado con las lenguas clásicas una verdadera lectura del tratado y una mayor aproximación al pensamiento musical que transmite Aristóteles. Hasta la fecha ninguna otra traducción completa ha sido publicada.

5. Bibliografía

a) Ediciones y traducciones

- A. BAKER, *Greek Musical Writings*. Cambridge 1989, vol. II, págs. 392-535.
- A. JAHN, *Aristidis Quintilianus de musica libri tres*. Berlín. 1882.
- DR. J. MATHIESEN, *Aristides Quintilianus. On music in three books*. New Haven-Londres 1983.
- M. MUSEORI, *Aristidis Quintilianus de musica libri tres*. Amstelredam 1852.
- R. SCHWANE, *Aristides Quintilianus von der Musik*. Berlin. 1937.
- R. P. WINDHAMTON-INDRAM, *Aristides Quintilianus de musica libri tres*. Leipzig. 196.

b) Estudios sobre el mundo de Aristides Quintiliano

- J. CESAR, *Die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluß an Aristides Quintilianus*. Marburg. 186.
- J. CHADLEY, «La notation archaïque grecque d'après Aristide Quintilien», *Revue des études grecques* 26 (1973), 17-34.
- H. DUMAS, «De Aristidis Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus». *Pragmata*. Götting, Bonn. 870.
- A. J. FERTIGER, «A. Jahn et la musique d'après Aristide Quintilien», *Transactions of the American Philological Association* 85 (1954), 55-78.
- DR. J. MATHIESEN, «Aristides Quintilianus and the harmonics of Man and Bryennius», *Journal of Music Theory* 27 (1982), 3-49.
- J. P. MONTFORD, «The musical scales of Plato's Republic», *Classical Quarterly* 17 (1923), 25-36 (estudio de las armoías transmitidas por Aristides Quintiliano).
- H. POTTIER, «Les Notations d'Aristide Quintilien et les harmonies d'inspiration platoniciennes», *Revue de Musicologie* 47 (1961), 159-166.
- CH. E. RIEDEL, «Le musicographe Aristide Quintilien», *Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft* II (1910), 313-323.
- R. P. WINDHAMTON-INDRAM, «The First Notational Diagram of Aristides Quintilianus», *Philologus* 17 (1973), 243-249.

- L. ZANNECCI, «La filosofia musicale di Aristide Quintiliano» *Quaderns. Italiani di Cultura Classica* 24 (1977), 91-93.

Estudio de carácter general sobre la música griega

- H. ARNT, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (Leipzig, 1899 (reimp. 1981)).
- W. D. ANDERSON, *Ethos and Ideation in Greek Music* (Cambridge/Massachusetts/Londres, 1966).
- J. CHAILLEY, *La musique grecque antique* (Paris, 1979).
- T. GOMMERS, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendmündischen Musik* (Hamburg, 1958).
- F. A. GOWART, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (Gante 1875-1881) (reimp. 1965).
- I. HENRIKSEN, «Ancient Greek Music» *The New Oxford History of Music* (Londres, 1957) vol. 1, págs. 336-403.
- E. LIMMAN, *Musical Thought in Ancient Greece* (Nueva York/Londres, 1964).
- S. MICHAILIDIS, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopedia* (Londres, 1978).
- E. MOULSONIANAKI, *La musique dans l'oeuvre de Platon* (Paris, 1959).
- Th. REINACH, *La musique grecque* (Paris, 1926 (reimp. 1979)).
- A. SALAZAR, *La música en la cultura griega* (México, 1954).
- R. WESTPHAL, *A. Jenseits von Tonem, Metrik und Rhythmik des Claisischen Hellenismus* (Leipzig, 1893 (reimp. 1965)).
- R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Musik in Ancient Greek Music* (Cambridge, 1956).

6. Nuestra traducción

Esta es la primera versión del tratado de Aristides en español. Hemos seguido la edición de Winnington-Ingram, con algunas ligeras variantes, muchas veces sugeridas por él mismo, que indicamos a continuación.

»

ΤΕΥΧΗΣ	ΛΕΙΜΜΟΣ
4, 7 ἐνθρόνιστος	-- (probable gloss. W-L)
— 4. 23 <ἐφωνάς τε καὶ <καμπελαίς>	<καμπαί καὶ <καὶ>
2 Laguna	τῶ διηρηθ. παρακαμφίτε- νομένων, οἱ δ' ὁξύτροι μέχρι τοῦ συμφοροσύνης φθόγγου (Bellermaan)
— 38. 24 laguna	no considerada necesaria
39. 22 laguna	no considerada necesaria
— 56. 9 ὁμοίως	ὁμοίως (W-L)
58, 28 γε νοῖσι	ψυχαίς (W-L)
68, 28 laguna	οὐ τὸ μὲν συστηρητικόν (W)
— 81. 14 οὗτοι προχωροῦντων	πρωτοχρηστών (Jahn)
— 82. 23 μέν	μακρῶν (W-L)
— 86. 2 laguna	no considerada necesaria
— 90. 29 ὁμοίως	ὁμοίως (codex)
14 + ὁμοίως, +	ὁμοίως ὁμοίως (Barker)
20. 15 <μετέφρον>	no considerada necesaria
— 127. 12 laguna	no considerada necesaria

Queremos expresar nuestro agradecimiento, principalmente, a la memoria de Jesús Igar por su orientación inicial, a Joaquín Lomba y a Luis Quillén por sus acerbadas apreciaciones, a Javier Martínez Calvo por sus sugerencias tras la lectura de versiones parciales de nuestro trabajo y a Jesús Ferrer por su ayuda para resolver cuantas cuestiones le hemos ido planteando. Los errores son sólo nuestros.

LIBRO

1. Siempre me admira, mis muy apreciados amigos Eusebio y Florencio, el interés de los antiguos filósofos por todo saber y cómo, descubriendo unas cosas por sí mismos o tomando las que algunos otros habían hallado, las elevaron hasta su oportuno término y mostraron y transmitieron generosamente a la posteridad el beneficio que de ellas se deriva. Pero muy especialmente me asombra la gran inteligencia de estos hombres cuando, como es nuestra costumbre, dialogaron sobre la música. Ciertamente, la música no era para ellos una ocupación trivial, como han supuesto muchos inexpertos en este tema, en especial entre nuestros contemporáneos. Al contrario, no sólo era apreciada por sí misma, sino que era también extraordinariamente admirada por ser útil a las demás ciencias, al poseer la razón del principio y, como debiera decir, del fin.¹

Pero a mí me parece que el fin específico de este arte es principalmente el siguiente: la música, a diferencia de las de-

¹ El pensamiento musical de influencia pitagórico-platónica que preside el tratado de Aristóteles establece que en la música se encuentran los elementos para la comprensión del universo: la música es útil es aquella que surge según ante todo el paradigma mismo del ser entendido como armonía. En este sentido, la música es útil a las demás ciencias.

más artes, no se considera útil sólo a una única materia, dentro de las actividades humanas, o durante un breve intervalo de tiempo, sino que cualquier edad e incluso la vida entera y cualquier acción podrían ser perfectamente ordenadas únicamente con ella.² En efecto, la pintura y todas las artes similares que persiguen la belleza visual aportan sólo un pequeño beneficio y, al ser fáciles de percibir por todos, no reflejan con el transcurso del tiempo ningún progreso en la complejidad del conocimiento. La medicina y la gimnasia han aportado el beneficio que concierne al cuerpo, pero a partir de la infancia son incapaces de beneficiar a sus seguidores³ con los bienes derivados de su aprendizaje. La dialéctica y su correspondiente inversa⁴ han sido de provecho para el alma en lo que a la sabiduría⁵ se refiere si la han encontrado purificada por la música, pero sin ésta no sólo no le han aportado ningún provecho sino

«...a tal vez algún otro que trabaje por ordenar, como el artesano de esculturas, transformar algo en escultura, o el albañil, poniendo orden, pero un orden malo a la belleza. Para cualquier arte, entonces, la educación no consiste sólo en que un individuo disponga de un conocimiento técnico, sino, principalmente, en que es un saber de tipo práctico, un arte. Su superioridad respecto a las demás artes radica en que es capaz de modelar la propia manera de ser de hombre: la *ethos*, la música es también una ética, una para toda la vida, de rasgos que hacen de la vida entera una obra ordenada. Ésta es el verdadero beneficio que se deriva del arte musical».

La medicina enseña además de ser el arte que se ocupa de curar la enfermedad, también enseña unos hábitos higiénicos, unos modos de vivir, etc. válidos para mantener la salud del cuerpo. Asimismo se refiere ahora a los que se pueden considerar higiénicos y cuando en algún momento el carácter del carácter corpóreo de la medicina estará pensando en la incontinencia que algunas prácticas llevan consigo.

disciplina inversa de la dialéctica, el *epistémotésis* filosófico, o la retórica, cuyo objetivo es la persuasión de los demás.

La educación que nombra la palabra *epistémotésis* es la sabiduría superior, pero un saber que no es sólo para conocimiento teórico, sino que está orientado a dirigir la acción.

que en algunas ocasiones incluso la han corrompido. Únicamente el arte mencionado antes, la música, se extiende por toda materia, por así decir y atraviesa todo tiempo. Ordena el alma con las bellezas de la armonía y conforma el cuerpo con ritmos convenientes, y es adecuada para los niños por los bienes que se derivan de la melodía, para los que avanzan en edad, lo por transmitir las bellezas de la dicción rítmica y, en una palabra, del discurso entero, y para los mayores porque explica la naturaleza de los números y la complejidad de las proporciones, porque revela las armonías que mediante estas proporciones existen en todos los cuerpos y, lo que es verdad es más importante y más útil, porque tiene la capacidad de suministrar las razones de lo que es más difícil de comprender a todos los humíltos: el alma, tanto del alma individual como del alma del universo.⁶

Confirma mis palabras el divino discurso del sabio Pítagoras — el pitagórico, quien dice que la tarea de la música no es

⁶ El término *harmonía* después, en primer lugar, el cogente de los cosas, es aquel mismo. En música la armonía es número y la armonía de un cuerpo es del movimiento y, en consecuencia, la determinación principal de los intervalos de las escalas, es decir, las llamadas *harmonías* de los pitagóricos y más tarde de los diversos reconfiguraciones, interior de la octava, un espectro de octava (vease 15). Con el reconocimiento pitagórico del número, unión de los intervalos musicales, el desarrollo de armonía y con él la música quedan vinculados al número y a la proporción. Puesto que para el pensamiento pitagórico la armonía misma de los entes, tanto de los cuerpos como de las almas, es número, la música como objeto como ciencia matemática es el número en relación, la proporción, explicando la naturaleza armónica del alma y el ser mismo de los cuerpos, es decir, las proporciones que los constituyen. A lo largo del libro III A. Pítagoras muestra cómo la reconfiguración interior del sistema musical refleja las armonías que están presentes en todas las cosas. La identificación entre número, alma y música justificará el poder del número sobre el mundo.

No conocemos nada acerca de Pítagoras.

no sólo organizar entre sí las partes de la voz¹ sino reunir y armonizar todo cuanto tiene naturaleza. Más tarde habrá una de migración de esto en la exposición que sigue.

2. Lo que me ha impulsado a emprender este tratado ha sido, en especial, la poca esuma de la mayor parte de la gente por este tema, propendiéndose mostrar qué saber tan importante es el que inadecuadamente desprecian. Si bien otros saberes han sido desechados por su carácter enojoso, como la medicina, o por resultar ingratos a la mayoría de las personas, como la geometría, por ninguno de estos motivos se ha de rechazar la música, pues ni presenta esa gran incomodidad ni acompaña a quienes a ella se dedican sin proporcionarles un adecuado deleite por el contrario, la música tiene la capacidad no sólo de beneficiar rápidamente a quienes gustan del esfuerzo, sino también de dar como fruto un placer digno e incomparable. Aún es más, quien trabaja en las otras artes necesita una ocupación distinta para su entretenimiento, mientras que para quienes practican la música las cosas del recreo están ya en el propio trabajo, pues éste lleva consigo un gozo no menor que el beneficio que corresponde al conocimiento. Pero la mayoría de la gente tampoco tiene en cuenta esto, ya que ha preferido

¹ La música griega es homofónica, por lo que «las partes de la voz» no se refieren a las voces de una composición polifónica sino a las *esumadas* que constituyen la melodía. Si bien en las traducciones contemporáneas es frecuente dentro de un contexto musical, imitaci el término *phónē* por «sonido», por lo parecido oportuno conservar el sentido de «voz». *Phónē* es el sonido producido por un ser animado — por ella, es un sonido dotado de significación — y se aplica para sustituir el sentido del instrumento musical es también por esta cualidad de lo animado, pues la música instrumental imita la voz humana. Esta cualidad anterior de la voz se pierde en la traducción de *phónē* por «sonido». Además, un concepto importante en la teoría musical griega es el de «movimiento de la voz» — el desplazamiento melódico por el espacio sonoro del sujeto al grupo — concepto que quedaría muy oscurecido si se leyera «movimiento del sonido».

el placer que proviene de la indulgencia y de la falta de instrucción en que acompaña a la razón y al beneficio.

Pero, ciertamente, ello también es por culpa de aquellos que, si bien se ocuparon no poco antes a este arte, al no haber investigado todas sus partes, ni transmitieron a sus seguidores nada valioso ni por causa de la música gozaron entre ellos de alguna consideración. Y sobre todo se debe a que ninguno de los antiguos, casi diría, registró de manera completa en un solo tratado los razonamientos sobre la música, sino que cada uno explicó parcial y dispersamente algunas cuestiones: estos autores han silenciado los principios más importantes de la música y sus causas naturales, y en cierto modo han depositado su interés en el estudio técnico y en el uso de los *mele*.⁹ Pero hasta va de preámbulo.

3. Ahora hemos de seguir adelante, una vez que hayamos *ex* *avocado*, como es costumbre, al dios que dirige a las Músas. En efecto, los poetas, que en absoluto se dedican a estas cuestiones musicales, sino que con una pequeña parte de la música¹⁰ narran las hazañas de los antiguos, invocan a las Músas y

No queda muy clara a quienes se refiere Aristido. La primera parte de su crítica parece ir dirigida contra los pensadores que hablan *natural*, la un *particular* de la música, pero que no habrán estudiado el funcionamiento interno del sistema musical. La segunda contra los músicos *natural*, que o bien se habían limitado a los asuntos estilísticamente fáciles (acrobacia, clonación, etc.) o al empleo de las melodías para la corrección del alma (tal vez pensando en la escuela ética de Jámico), pero que no escribieron nada sobre lo que él llama la «música natural» (es decir, la que estudia los «principios y causas naturales»). El 6) va fuera por no considerar lo relevante para el estudio musical, como sería el caso de la escuela misocónica. Ya por el respeto escéptico del II. 115. 116-117. 118). En la crítica de Aristides parece subyacer la distancia entre la consideración de la música desde el punto de vista filosófico y la atención a sus aspectos específicamente «artísticos» en un tratado *pragmático* sobre esta cuestión.

⁹ La composición poética (*poietiké*) es una de las partes de la música práctica (cf. I 6).

a Apolo, el que preside a las Musas. Pero nosotros, que no vamos a contar mitos antiguos que una parte de la música, sino que intentamos presentarla en su totalidad¹¹ —qué es y cómo es en realidad—, y que tratamos de mostrar toda su idea en la voz y toda su sustancia en los cuerpos, y además, si resulta que algunas relaciones con los números son también razones de seguridad respecto a lo más preciado de cuanto hay en nosotros, el alma, y junto a ello, mostrar qué cosas, incluso acerca de este universo, podría declarar de un modo no carente de música alguien que se sirviera del ascenso¹². ¿a qué protector de tan importantes tareas debemos invocar primero? ¿No será Demurgo el que armonizó este mundo visible con artes invisibles y ahora con tanta perfección cada alma con las razones de la armonía, ya sea justo denominarle Demurgo, asignándole lo acertadamente ese apelativo a partir de lo que él ha construido¹³, ya llamarla puramente idea, señalando de dónde proporcionó sus potencias a las realidades que van detrás de él¹⁴ — y si

¹¹ Antes de explicar su propósito, presentar los diversos aspectos de la música bajo la cuestión verdadera del ser como armonía, los significados de la idea «música» en la organización de los «mitos» (en los movimientos que constituyen la voz musical, así como las intervenciones de su resonancia, y por tanto, que dan lugar a los «epojos» el alma individual entendida como propiedad de números — el universo mismo — su perspectiva unitaria extra de uno de su definición de la música (14) y de la clasificación de sus partes (16).

El «ascenso» es una forma habitual de referirse, en el platonismo, al ascenso del alma al mundo de la idea. El ascenso al conocimiento a través de la filosofía es la tarea del filósofo que busca la sabiduría.

El Demurgo, el dios artesano, es en el Timeo de Platon el constructor del universo, para lo cual sigue el modelo matemático de la música, con las proporciones aritméticas, rítmicas no solo en alma de universo sino también el cuerpo (la variable). Más adelante Aristóteles desarrollará estas ideas (cf. especialmente II, 26).

¹² *Étáxy to álga* (al, de primer lugar, aspecto, forma, determinación; pero para el pensamiento platónico ese «aspecto» es lo que constituye el verdadero ser de las cosas — las ideas eternas, que el tiempo no consiste sino en ser pura

no, Razón, o Unidad, o como han hecho hombres divinos y sabios, Razón Unitaria, mostrando con el primer apelativo cómo armoniza y ordena todas las cosas y reflejado con el segundo cómo habiendo puesto fin a la multiplicidad y dispersión de los seres los mantiene reunidos en uno con lazos indisolubles?¹⁵ Invoquémosle ya y rogémosle para que nos otorgue

dicente (pero únicamente decir una vez) es identificada con el primer principio es en su proporción a los otros: todos los demás saben a [tal]» los restantes entre los Códigos realidades que, en el caso de él, Aristóteles parece estar refiriéndose al conjunto de los seres que padecen el universo: dioses-ciudadanos, almas de los hombres, vivientes, etc. cada uno con su propia potencia (*dynameis*).

El concepto de «unidad» (*hen*) es aplicable al primer principio más que el sentido trascendente porque de neoplatonismo: «que se ve en el universo» (en la medida en que la unidad como principio es la armonía, según que sea, en el mundo platónico) como uno de los términos de la dualidad Uno-Múltiple, límite-Iluminado (cf. Platon, *Filosofo* 23d y 24. Véase más adelante II 101-102). El concepto de «unidad» (*hen*) como fuerza que reúne, esta es en su origen: «unidad» (unidad) de armonía («logos» de de arto) es armonía divisible más fuerte que la «unidad» (*hen*) de «logos». Y bien si se trata de «logos» como principio universal (o de cualquier principio) más por el pensamiento humano, a partir del s. II d. C. comenzó a ser utilizado también en el mundo platónico, aplicado al principio activo, o la fuerza que «lleva» o «mueve» («mueve» con el Alma) («mueve» y «mueve») «siempre» mismo (cf. Aristóteles, según Varro, en *Cicero's Acad. Post.* 27 y 28). La procedencia de la designación del principio como «Razón Unitaria» (*Logos Henotico*) resulta más problemática: por un lado, el término *henotico* es de uso tardío (aunque su forma *henotico* se encuentra en Plotino) por otro, el concepto de «Razón Unitaria» no está plenamente constituido hasta el neoplatonismo (cf. *Ammonius*, según Varro, en *Cicero's Acad. Post.* 27 y 28). En la *Phaedrus*, Leptis, 1391), y ello, en parte, ha servido para justificar la pertenencia de Aristóteles a una fecha tardía. No obstante, parece que esta expresión podría estar ya en la interpretación neoplatónica del *Parménides* de Platon que, por ejemplo, Moussouris de Gades (cf. d. C.), como señala J. Dugas (*The Middle Ages*, pag. 144), quien opina que «no parece de Platón (donde) cuenta que Moderato de la lengua de la Unidad, la designación del Segundo Uno como «logos Henotico» de la de ser ya del propio Moderato (Plot. *Acad. Post.* 27 y 28). En *Ammonius* (*Ammonius* 23d-24. Véase más adelante).

una sólida percepción y para que nos conceda todo tipo de facilidad para hablar con dignidad acerca de las cosas anteriores. Sean suficientes estos ruegos; comencemos ahora la exposición acerca de la música en su totalidad, tal como prometimos, transmutando lo que se ha dicho sobre ella.

4. La música es la ciencia del *mélōs* y de lo que concierne al *mélōs*. Algunos también la definen de este modo: «arte teórico rico y práctico del *mélōs* perfecto y del instrumental». Y otros así: «arte de lo conveniente en las voces y en los movimientos». Nosotros, en cambio, de forma más acalada y de acuerdo con nuestro propósito la definiremos de este modo: «conocimiento de lo conveniente en cuerpos y movimientos».¹⁶

En verdad, la música es una ciencia en la que el conocimiento es seguro e infalible, pues nada de lo que en ella se dice tanto en sus cuestiones como en sus conclusiones, admite cambio o variación. Y ciertamente, también con razón la podríamos llamar arte, pues la música es un sistema formado a

¹⁶ Definiciones similares que recogen también la noción de conveniencia vertida en el sentido de arte práctico que surge tras la modificación de los *arhē* se encuentran en otros tratados musicales (cfr. Baguot, *Introducción al Arte Musical* 292). [*Arithmētikē de Boethius* 12 y 29; *Excerpta Neoplatonica* 4-5]. No hemos seguido la alteración de los manuscritos que propone Wimmiguet en la definición de Aristides, según la cual quedaría: «Conocimiento de lo conveniente en voces y movimientos corporales». La variación reducida el alcance que Aristides pretende dar al concepto de *músikē*, además de no aportar ninguna novedad sustancial respecto a las anteriores definiciones, según entendiendo solo a los aspectos físicos de la música como arte humano. En correspondencia con el objetivo que antes ha formulado para su tratado, Aristides hace una definición trascendente de la musical: música es todo «tanto el conveniente conforme a lo que debe ser. Por eso la música es conocimiento de lo que constituye lo corpóreo (ha dicho que la sustancia de la música está en los cuerpos, el *arhē* de todo lo que es movimiento es *dein*, es *klēmā*, entrada como movimiento, «automovimiento» y la música en su sentido específico de arte humano, cuya materia es: «el movimiento musical»).

partir de percepciones, y éstas ejercitadas hasta la exactitud, y no es inútil para la vida, como reconocieron los antiguos y nuestro discurso mostrará. Y evidentemente la música se ocupa del *mélós perfecto*, pues para lograr la perfección del canto es necesario consultar no sólo la melodía, sino también el ritmo y la dicción.¹⁷ respecto a la melodía, simplemente la voz en sí misma.¹⁸ respecto a ritmo, el movimiento de ésta, y respecto a la dicción, el metro. Lo que concierne al *mélós perfecto* es el movimiento, tanto de la voz como del cuerpo, y, además, los tiempos y los ritmos der vados de ellos. Y no es lo inverosímil que la música sea el arte de lo conveniente. En efecto, todo lo privado de conveniencia es fácilmente desdeñable, pues conveniencia es la comunicación del orden, o de la consonancia mutua, de las realidades bellas y valiosas a las cosas que no son despreciables.¹⁹ Declaran que la música es teórica y práctica por las siguientes causas. cuando examina sus propias partes y se dedica a su división y estudio técnico dicen que teoriza, y cuando obra según ellas de modo útil y conveniente componiendo melodías la declaran práctica.

A diferencia del arte puramente matemático, el *mélós perfecto* completo es el canto, donde la melodía va unida con el poema.

a. «voz en sí misma» traduce la expresión *ἡ φωνὴ αὐτὴν*. La voz que es el decir, el conjunto de sonidos que constituyen el *mélós* en su sentido restringido, con independencia de las palabras.

¹⁷ Este pasaje ha sido señalado como dudoso por Waddington-Iagusa. El concepto de «lo conveniente» (*τὸ πρᾶγμα*), lo «decoroso» asociado con la música expresa bien la unión de ética y estética. La identificación entre la forma y la belleza, la correlación entre conveniencia (*ἡ σύνεσις*) y armonía se refleja en el uso de términos «musicales» para calificar a todo aquello que está bien hecho, que es como elbe, en Artamides, denota de su concepción puramente racional la correspondencia entre la adecuación del mundo de lo sensible al mundo de lo inteligible, la conformación de las cosas de aquí a la armonización propia de las bellezas. De la doción de conveniencia viene la noción de las *harmonías* inteligibles (*harmóni* en I 92 y de la consonancia en relación a la unión armónica del universo en III 101-102).

otro interváltico y otro intermedio. Por consiguiente, voz continua es la que se relaja y se tensa²² de manera imperceptible a causa de su rapidez; voz interváltica es la que posee alturas tonales claras y no permite percibir el paso entre ellas; y voz intermedia es la que consiste en una combinación de ambas. Así, voz continua es aquella con la que conversamos; voz intermedia es aquella con la que recitamos los poemas; y voz interváltica es la que hace pausas e intervalos de cierta magnitud entre voces simples. Esta voz interváltica también se llama melódica.²³

5. De la totalidad de la música una parte se llama técnica y la otra práctica. La técnica es la que estudia manuscritamente las leyes técnicas —los capítulos generales y las partes de éstos—²⁴ y, además, la que examina los principios supremos —las causas naturales y las consonancias con los entes—. La práctica es la que obra según esas leyes técnicas y persigue su objetivo; ésta también se llama educativa.²⁵ La parte técnica se divide en física y técnica. Una parte de la física es la armonía y otra la parte que tiene el mismo nombre que su género, la cual trata también acerca de los entes. Las partes de la técnica son tres: armónica, rítmica y métrica. La práctica se divide en la que usa

²² La palabra griega que significa en altura (en el sentido de «desenrollarse») se consideraba la causa técnica de los intervalos y la quepía. Así, el término *allos* que se aplica a una inflexión sostenida designa a una altura tonal constante; *epiallos*, sostenimiento, nombra el ascenso al agudo; y *diaplosis*, descenso, el descenso al grave. Cuando en el mismo pasaje una misma de tiempo han sido repetidos respectivamente por *epiallos*, *tonos* y *diaplosis*, y *diaplosis*.

Este concepto de movimiento de la voz por el espacio tonal y sus diferencias es semejante al interváltico por el tiempo de procedencia aristotélica (cf. Aristóteles, *Retórica* con Aristarco, 180), pero Nicomaco (*Manual de Armonía* 238) lo atribuye ya a los antiguos pitagóricos. La distinción de una voz intermedia puede ser del propio Aristóteles, que al poner su interés en encontrar términos nuevos.

²³ El objetivo de la música práctica es «educación del éthos mediante la utilización de los métodos adecuados. Esta tarea se desarrolla a lo largo del libro II».

20 [τὸ χθρῆστὸν, estas partes que acabamos de nombrar y la que las expresa τὸ εὐαγγελιστικόν]. Las partes del uso son: composición melódica [μελωποιία], composición rítmica [ῥυθμικοποιία] y composición poética [ποιεῖα]. Y las partes de la expresión son: interpretación instrumental [ὀργανικόν], interpretación vocal [ᾠδίκον] e interpretación escénica [ὑποκριτικόν], en la cual, además, también se emplean movimientos corporales análogos a los μέτρε que los sustentan.

Movimiento es el cambio de cuerdas en el mismo género. Hay dos especies de movimiento de la voz: la especie múltiple y la indivisible. Ya se ha hablado acerca de la especie múltiple. A la especie indivisible y simple del movimiento de la voz se le denomina altura tonal [ῥῆσις]. Altura tonal es: a) parada y fijación de la voz. Dos son sus especies: relajación [ἀναξυς] y tensión [ἐντάσις]. Hay relajación cuando la voz va desde un lugar más agudo a otro más grave, también cuando desde un lugar más grave pasa a otro más agudo. A lo que resulta de la relajación y de la tensión denominamos, respectivamente, gravedad y agudeza. La gravedad se produce cuando el aire es exhalado desde abajo y la agudeza cuando es empujado desde la superficie.²⁵ Todo movimiento simple de la voz es una altura tonal, pero el de la voz melódica se llama, específicamente, sonido musical [ᾠδὴ] ²⁶

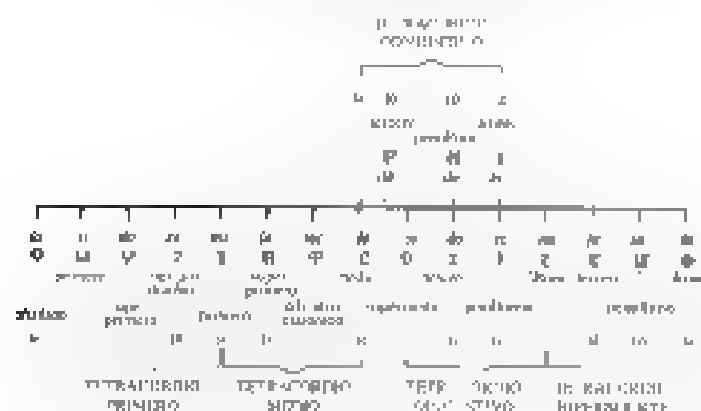
²⁵ La explicación de Aristides está dentro de la teoría acústica formulada por Arquitas y desarrollada, pero por el pensamiento peripatético, por Teófilo III R. En ella la cualidad rondo-grave del sonido depende de la mayor o menor velocidad de los movimientos que lo constituyen. Si el trayecto que va puestoamente debe recorrer es tan ancho de producir el sonido es corto, la fuerza con la que llegará será muy grande en relación a su escasa cantidad y producirá, por ello, un movimiento enérgico y rápido, un sonido agudo. La cantidad continúa si el trayecto es largo (cf. Arquitas, en: *Aristóteles. Refutación de los sofistas*, 166a.18-19 y *De acústica*, 833a).

²⁶ El término *ᾠδὴ* (sonido) se suele traducir actualmente por *nota*. Ahora bien, aunque el *ᾠδὴ* ha de poseer siempre una altura tonal, lo que

primero [*hypátē hypátōn*]², superprimero del primero [*parhypátē hypátōn*], enarmónico del primero [*enarmónikon hypátōn*], diatónico del primero [*diatónikon hypátōn*], diatónico del pr

primero de la forma primera en la denominación de los sonidos. Aunque en esta enumeración y en el comentario que sigue, los sonidos parecen en potencias o en cuerdas, hemos preferido, por razones de simplicidad, traducirlos como nombres de sonidos. En general, el primer nombre se refiere al lugar que ocupa dentro del tetracordio y el segundo al tetracordio al que pertenece en plural o plural en griego, por designar al conjunto de los cuatro sonidos.

En las primeras³ la división completa de los dieciséis sonidos en cada uno de los géneros constituye el sistema referencial clásico de la teoría musical griega, el llamado Sistema Perfecto Inmutable (SPI), que incluye también los sonidos de octava superior y inferior. Para facilitar la comprensión de la teoría musical griega presentamos de manera esquemática la disposición de los sonidos de SPI en el tono diatónico, el género diatónico, con la lista que indica la que se sitúa en la cuarta de ellos y con la notación vocal correspondiente y su transcripción o nombres: nota (si bien hay que situar el diapasón real griego dos tonos o dos tercios y medio por debajo).



² Lit. «el más alto de los más altos». La utilización de *hypátē* para nombrar al sonido más grave pudiera deberse a que la cuerda relativa en la parte superior de la tibia, ella también explicaría lo que ocurre con el *hypátē* más alto (lit. «el más bajo»), que nombra al sonido más agudo.

men, *diatōnos hypdōn*²⁰ primero del medio [*hypdō̃ mēdōn*], superprimero del medio [*parhypdō̃ mēdōn*], enarmónico del medio [*enarmōnios mēdōn*], cromático del medio [*chrōmatikḗ mēdōn*], diatónico del medio [*diatōnos mēdōn*], medio [*mēdō̃*], tercero del conjuntivo [*trítē symēmmēdōn*], enarmónico del conjuntivo [*enarmōnios symēmmēdōn*], cromático del conjuntivo [*chrōmatikḗ symēmmēdōn*], penúltimo del conjuntivo [*paranē̃ symēmmēdōn*]²¹, último del conjuntivo [*nē̃ symēmmēdōn*], supermedio [*parmēdōs*], tercero del disyuntivo [*trítē diezeugmēdōn*], enarmónico del disyuntivo [*enarmōnios diezeugmēdōn*], cromático del disyuntivo [*chrōmatikḗ diezeugmēdōn*], penúltimo del disyuntivo [*paranē̃ diezeugmēdōn*]²², último del disyuntivo [*nē̃ diezeugmēdōn*], tercero del hiperbólico [*trítē hyperbolōdōn*], enarmónico del hiperbólico [*enarmōnios hyperbolōdōn*], cromático del hiperbólico [*chrōmatikḗ hyperbolōdōn*], penúltimo del hiperbólico [*paranē̃ hyperbolōdōn*]²³ y último del hiperbólico [*nē̃ hyperbolōdōn*].

El sonido añadido [*prostambanōmenos*] ha sido llamado así porque no pertenece a ninguno de los tetracordios nombrados, sino que es añadido desde fuera por su consonancia con el sonido medio [*mēdō̃*], y mantiene la razón de un tono respecto

²⁰ Aquellos que en esta lista tres sonidos de modo añadido, comenzando por *diatōnos* hablan indicativo [*diatōnos*], enarmónico del primero, indicativo cromático del primero o aplicaban distancias de *triton* a la misma altura con los sonidos indicativos en el tetracordio medio, veían por ejemplo la enumeración completa en O. *Psalm. LXXIV* d. m. 162-185.

²¹ El sonido completo de estos tres últimos sonidos es: penúltimo enarmónico del conjuntivo, penúltimo cromático del conjuntivo y penúltimo diatónico del conjuntivo.

De igual manera respecto al tetracordio superior, la denominación de estos tres sonidos del tipo indicativo es: penúltimo enarmónico del disyuntivo, penúltimo cromático del disyuntivo y penúltimo diatónico del disyuntivo.

²² Es decir, penúltimo enarmónico del hiperbólico, penúltimo cromático del hiperbólico, y penúltimo diatónico del hiperbólico.

al sonido primero del primero (*hypátē hypatōn*), la misma razón que tiene el medio (*oxētē*) respecto al supermedio (*pard-mesos*). El sonido primero del primero (*hypátē hypatōn*) recibe este nombre porque es el sonido que está situado en primer lugar en el primer tetracordio, pues los antiguos llamaban a lo primero *hypaton*. Superprimero (*parhypatē*) es el sonido que lo está situado al lado del primero. El enarmónico del primero (*enarmōnikos hypatōn*), el cromático del primero (*chromatikē hypatōn*) y el diatónico del primero (*diatōnos hypatōn*) son los sonidos que indican el género de la melodía, pues también hay diferentes maneras de disponer los tetracordios. Estos sonidos genéricamente se llaman ultraprimeros (*hyperhypatā*).³⁴

El primero del medio (*hypátē mesōn*) es, a su vez, el primer sonido del tetracordio medio (*mesōn*). En efecto, este tetracordio es el único que se observa entre el primero (*hypatōn*) y el conjuntivo (*synthēmēnōn*).³⁵ El superprimero del medio (*parhypatē mesōn*) es el sonido que está detrás de éste; y los siguientes son semejantes a sus correspondientes del tetracordio primero (*hypatōn*) y también fueron denominados de modo genérico indicativos (*schēmōn*), habiendo sido designados con el mismo nombre que el dedo que percute la cuerda que los hace sonar.³⁶ El que sigue a éstos se llama medio (*mesē*), pues

³⁴ Los géneros melódicos y sus variaciones se producen al variar la distancia interváltica de los sonidos móviles del tetracordio. Los ultraprimeros, habitualmente llamados suboctavas, son los que poseen una mayor variación de altura tonal y por ello, los más representativos de cada género (para la distinción entre sonidos móviles, véase véase II 9, y sobre la teoría de los géneros véase capítulo 9).

³⁵ Este tetracordio es precisamente el medio en el sistema de octava y quinta, llamado Sistema conjuntivo, una escala formada por el sonido añadido a tres tetracordios, el primero, el medio y el conjuntivo. Véase Baglioni, *op. cit.* 348.

³⁶ La palabra *schēmōn* nombra al dedo índice.

cundo son presentados los sonidos en cada uno de los tro-
pos.³⁷ éste está colocado justo en el medio.

Después de esto, al ascender un semitono, está el sonido ter-
cero del conjuntivo (*tritē symmēnōn*), pues en los tetracor-
dios que están detrás del sonido medio (*mésē*) contamos desde
el final, debido a que ahora hemos alcanzado los sistemas más
agudos. Los sonidos que le siguen se denominan enarmónicos,
cromático y diatónico por las razones que ya hemos dicho. Es-
tos también se llaman penúltimos (*paramēni*), por estar situa-
dos antes del último (*nētē*). Encima de ellos está el sonido últi-
mo (*nētē*), esto es, extremo, pues los antiguos llamaban *nēanon*
a lo que está en el extremo. El sistema entero fue llamado con-
juntivo (*symmēnōn*) porque está unido por conjunción con el
sistema perfecto precedente, el que llega hasta el sonido medio
(*mésē*).³⁸

Partiendo de nuevo desde el sonido medio (*mésē*), si ascen-
der un tono, la cuerda que está a su lado se llama supermedia
(*parhypates*). Los sonidos que le siguen se designan, por razo-
nes semejantes con los mismos nombres que sus correspon-
dientes del tetracordio conjuntivo (*symmēnōn*). Este sistema
se llama disyuntivo (*diezeugmēnōn*), pues está colocado en

³⁷ Véase el diagrama notacional de los tropos al final del volumen y el
gráfico del SPI en la nota 28. En el tratado de Aristóteles el término *mōdos*, en
su sentido técnico, es sinónimo de tono en tanto que *oúkōtē mōdos* (20),
Si bien una traducción inexacta de la palabra *mōdos* podría ser «modo» para
evitar posibles confusiones de los tropos griegos con nuestro concepto de
modo musical hemos preferido adoptar el término «tropo».

³⁸ La relación conjuntiva compone un sonido «el medio» con el tetracor-
dio medio. El sistema perfecto precedente es la octava grave (*hypatē*) (42) con
«sistema entero» porque refuerza más que sólo el tetracordio conjuntivo a la
altura de octava y cuarta. El Sistema conjuntivo, desde el tetracordio unio-
gado está unido por conjunción a la octava grave.

partes distintas y no de la misma forma que los sistemas que están del todo de él.¹⁹

Y luego está el sonido tercero del hiperbólico: *trite hyperbolaión*²⁰ y los siguientes, los cuales tienen las mismas denominaciones específicas que los sonidos anteriores, por las mismas razones. El nombre genérico de estos sonidos es hiperbólico (*hyperbolaión*), porque habiendo hecho un límite en ellos se establece la potencia de la voz humana.²¹

De estos sonidos unos son fijos y otros móviles; y unos son baripónicos, otros mesopónicos, otros oxipónicos y otros apónicos. Grupo pónico es una determinada disposición de tres sonidos. Son baripónicos los sonidos que ocupan la primera posición del grupo pónico, mesopónicos los que ocupan la posición central, oxipónicos los que ocupan la última, y apónicos los que no participan de la disposición pónica del tetracordio en ningún lugar. De estos sonidos, son fijos los sonidos apónicos y los baripónicos (que también se llaman «del tipo primero» *hyperaeidés*) por no admitir diversas alturas tonales, los restantes sonidos son móviles, por mostrar unas veces intervalos más pequeños y otros intervalos más grandes, según las concretas composiciones de los tetracordios. De es-

¹⁹ En el sistema de octava y quinta, formado por el sonido añadido y los tetracordios primera, medio y disyuntivo (probablemente un precursor de *Canto Sistema Perfecto* de dório octava 4,51), los dos tetracordios que forman la octava grave (primero y medio) están unidos entre sí por conjunción, como partiendo un acorde (el primero del medio), mientras que el tetracordio disyuntivo no tiene ningún sonido en común con la octava grave, sino que está separado del tetracordio medio por un tono, el llamado tono disyuntivo.

²⁰ El término con el que se designa a estos tres sonidos, *hyperbolaión*, propiamente «de los de más allá», hace referencia a un carácter extremo. Aristides dirá luego que el rango máximo de la voz es de dos octavas, las que van desde el sonido añadido hasta el último del hiperbólico en el tono dórico (cf. 12).

tos sonidos móviles, unos se llaman «del tipo superprimero» *parapromēnēis* y otros «del tipo indicativo» *ichmōmendēis*.⁴¹

Y, de nuevo, unos sonidos son mutuamente consonantes otros disonantes y otros homófonos: son consonantes cuando ya al ser tocados a la vez no destaca más el más en el sonido más agudo que en el más grave⁴²; son disonantes cuando al ser

⁴¹ Sobre estas diferencias se fundamenta en la organización interna del pentámetro, a partir de la cual se establecen los géneros. Cuando reside la primera incógnita de la música griega. Los *sonidos* (Artes del sonar) de los sonidos definen la consonancia de varios y por ello son tipos de sonidos no artísticos al menos por razón del género, mientras que los sonidos móviles se sitúan de una u otra manera según el género y el estilo en el que se usen (cf. cap. 9). Por eso los géneros melódicos y sus estilos se producen al variar la distancia interválica de los sonidos móviles. Por ejemplo: transcribe a nuestra notación en el tono hipolidio que elegiremos siempre para nuestros ejemplos por cuestiones de accidentalidad, el pentámetro pánico en el género diatónico en sentido descendente es: *mi re do si*, en el crómico *mi do si re*, y en el eoliano *mi do do si* (en el tipo *sonidos* a nota que se aprisa malamente en cuanto de tono menos, los sonidos móviles pueden variar aún más según los estilos de cada género). Aristóteles (Arist. 1.24) define el pentámetro como un compuesto a partir de dos intervalos cuya suma siempre determinará un intervalo más pequeño que el intervalo que queda en la cuarta parte por lo que en sentido estricto sólo los géneros monódico y eoliano pueden tener grupo pánico (cf. Cusani sur Arist. 85-86; Baguieu *Introd.* 298-300; Auzan *Introducción a la Música del Ant. de Belieret*, 76). Para calar esta construcción de sonidos (intervalos muy pequeños en la parte inferior de la cuarta tónica en la música griega una función de doble sentido descendente) (L. Laus, *Antiquité de l'Europe et la Musique de l'Antiquité* Paris 1904, pag. 224 y ss.).

⁴² Aunque la música griega no utilizaba acordes, la consonancia es el fundamento de toda la construcción musical: estructura los sistemas (cuarta, quinta y octava) y organiza los tiempos de la melodía. Además, la consonancia posibilita la propia afinación de los instrumentos de cuerda, algo muy importante en una música donde los matices melódicos son tan significativos, de ahí que los tratados hablen de consonancia en términos de sonidos simultáneos: el oído detecta con facilidad si dos notas son consonantes por la ausencia de pulsaciones. Ello explica que la cuestión de consonancia esté intrínsecamente unida a

unidos a la vez se produce el *néflos* específico de cada uno de los dos sonidos; y son homófonos cualquiera de los sonidos que presentan una potencia distinta de la voz, pero la misma altura tonal.⁴³

Aun hay más diferencias entre los sonidos. La primera según su altura tonal en sonidos agudos o graves; la segunda según su participación en el intervalo, en tanto que se observa que un sonido forma parte de un solo intervalo y otro de más.⁴⁴ La tercera según su participación en el sistema, en tanto que un sonido

es de mezcla con sonidos con consonancia cuando su mezcla es perfecta y forma una unidad y [...] Así, tres es a Dos como 3:2, como 48:32 en *Polit.* musical. Así, 100: 60, 100: 80, 100: 90, 100: 120. Esta mezcla de consonancia como mezcla encuentra su fundamento matemático en el concepto pitagórico de razón numérica próxima entre los números: los que constituyen el sonido serán consonantes aquellas «razones» cuyas «fuerzas» sean cercanamente incommensurables, «[...] de las cuales proporciones sean múltiples ($\frac{2}{1}$) o superparticulares ($\frac{m}{n} + \frac{1}{n}$) y expresables mediante los cuatro primeros números (cf. *Euclides, Div. Canon* 148-149; *Talón de Boetius*, L. 6, atribuido a los pitagóricos según Adriano).

⁴³ Por ejemplo: son homófonos el sonido medio del tono *lydis* (π) y super-medio del tono (ιγ) porque ambos tienen la misma altura, se en nuestra *metastrophía* (cf. *Quintus, Introd.* 337; *Boetius, Introd.* 305; véase al final del volumen la tabla de las tropos). Aristides, no obstante, a lo largo del texto utiliza la palabra «consonancia» para referirse a estos sonidos «mixtos» y a relaciones de homofonía en *Prolegomena* (Artes. 115) incluye los sonidos que están en consonancia de octava, quinta, cuarta, etc., es decir, no sólo «unisón», sino también aquellos cuya «razón es múltiple y esta comprendida dentro de los cuatro primeros números».

⁴⁴ No está claro a qué se refiere Aristides. A. Barker: *Greek Music, Writings* (pág. 414), n. 60, sugiere la posibilidad de que se trate de la distinción entre «sonidos» ligeros y «graves» del tetracordio, vista ahora en función del tercer «modo» que mantienen respecto a un sonido «ajo». Así, por ejemplo, respecto al «modo medio», el «modo indistinto» del tetracordio medio presenta intervalos distintos según el género, pero el primero del «modo» está siempre a distancia de cuarta (véase ejemplo de la nota 4).

pertenecen a un solo sistema y otro a dos.⁴² La cuarta según la región de la voz, en tanto que un sonido es propio de una región mayor y otro de una menor (más tarde diremos de qué región de la voz).⁴³ y la quinta según el *ethos*⁴⁴ pues unos *ethos* corren sobre los sonidos más agudos y otros sobre los más graves, y unos sobre los sonidos del tipo superprimario (*paraprimotaulos*) y otros sobre los del tipo indicativo (*dektamotaulos*).⁴⁵

⁴² Por ejemplo, mientras que todos los sonidos de la octava grave son comunes al Sistema Crónico (la escala de octava y cuarta) y al Genio Sistema Perfecto (el de quinta y cuarta), los sonidos de sus tetracordios agudos (el tetracordio conjuntivo, por un lado, y el disjuntivo y el superíon, por el otro) son específicos de cada una de estas escalas. También podría ser que Aristides entendiera aquí por «sistema» el tetracordio: por ejemplo, el sonido medio pertenece tanto al tetracordio medio como al conjuntivo, mientras que el indicativo del medio sólo pertenece al tetracordio medio.

⁴³ Es problemática esta diferencia, pero según la de la voz (de ahí también debido a las distintas notaduras). Aquí, sin embargo, como señala A. Bakula (*ibidem* n. 6), con la mención de una región mayor y una región menor tal vez Aristides se refiere a la amplitud en la que pueden oscilar los sonidos móviles según los géneros (ya aparecen los sonidos del tipo superprimario, un tanto los del tipo indicativo).

⁴⁴ El concepto de *ethos* ha quedado tan vinculado a la música que parece oportuno conservar el término griego. *Ethos* es el carácter, la manera de ser que se expresa en esa música y a la que a su vez una determinada música responde. Véase el sentido dado de varios términos usados en la música griega, véase I. Goussier, *op. cit.*, y especialmente el uso musical del griego *hexasis*.⁴⁵ 969-105.

⁴⁵ La última diferencia entre los sonidos sucede a la composición melódica, la realización concreta del *melos* en íntima conexión con el *ethos*. Que unos *ethos* melódicos se manifestaran sobre los sonidos agudos y otros sobre los graves parece tener que ver con la altura general en la que se componen o se tocaban más adelante. II 28-29 y II 31 se explica que la altura de la composición es especialmente significativa para el *ethos*. Pero también podría ser que Aristides ahora estuviera pensando en la mayor o menor preponderancia en la melodía de alguno de los cuatro sonidos que componen el tetracordio, el *hypaton* (el grave), el *meson* (del tipo superprimario), el *hypaton* (del

7 La palabra *intervalo* tiene dos sentidos, uno general y otro específico. En general, intervalo es toda magnitud definida por unos límites; específicamente en la música, un intervalo es una magnitud de la voz enunciada por dos sonidos.

- 20 Unos intervalos son compuestos y otros no compuestos. Intervalos no compuestos son los que están determinados por sonidos consecutivos, y compuestos los que están determinados por sonidos no consecutivos y cuantos al cantar se pueden resolver en más intervalos.⁴⁶ De los intervalos el más pequeño, en lo que concierne a la melodía, es la diesis enarmónica. luego, hablando aproximadamente⁴⁷, el doble de ésta, el semitono.

aproximativo o el apertivo del agudo. Esta una de las unidades del temperamento, pero una peculiar, cuya época, definida en términos de la teoría musical medieval, la cual le viene dada por el *diapente* que, a su vez, se refleja en el carácter de la *voce* que se utiliza para su solfeo, respectivamente: *g*, *a*, *b*, *c* véase II, 79-8).

⁴⁶ El que un intervalo sea o no compuesto depende del sistema al que pertenece de su escala. Intervalo no compuesto es lo que nosotros entendemos por intervalo tonal (en grado conjunto). Véase: *Artes* II 140. Sobre estas diferencias y las siguientes, a excepción de las dos últimas, véase Capéron, *Artes* II, 81-89.

⁴⁷ A lo largo de este libro. Analisis más de las divisiones intervalicas en términos aristotélicos por su exactitud y efectos prácticos, así bien las teorías como aproximaciones. Él considera que los intervalos musicales están determinados por las razones aritméticas entre sus sonidos, como explicación en el libro II, —especialmente— II 103-104. La tesis aristotélica propiamente de la relación numérica entre el intervalo y el sonido exclusivamente a criterios perceptivos, con lo que, para simplificar la complejidad de los matices microtonales, compare entre el tamaño de los intervalos, tomado como medida el tono y sus divisiones (véase la *Arquitectura* de Aristóteles en general y Capéron, *Artes* II, 92). Las razones musicales de tendencia pitagórica en su pugna con las aristotélicas, para explicar éstas se demuestran la imposibilidad matemática de dividir un tono en dos partes iguales aludiendo a la irracionalidad de tal división ($\sqrt{2}/2$ es un número irracional). Véase: *Artes* II, Capéron, prop. 3, 152-153, donde demuestra que ningún intervalo en sí mismo superparticular puede ser dividido en dos partes iguales.

luego, el doble de éste, el tono, y por último, el doble del tono es el diatono. A su vez, unos intervalos son menores y otros mayores, unos son consonantes y otros disonantes; unos son euarmonícos, otros enarmónicos y otros diatónicos, y unos son racionales y otros irracionales. Son racionales aquellos intervalos que también pueden ser expresados mediante una razón determinada (llamo razón a la relación numérica mutua), e irracionales aquellos en los que no se encuentra ninguna razón entre ellos. Así, la razón del intervalo de cuarta es la sesquitercia $4/3$, la de la quinta la sesquáltera $3/2$, la de la octava la doble $2/1$, y la del tono la sesquioctava $9/8$.²¹ Los intervalos son consonantes y disonantes en el mismo sentido que explicamos acerca de los sonidos. De los intervalos enarmónicos y de los restantes hablaremos en su momento oportuno.²²

Además, algunos intervalos son no compuestos, como la diésis, otros son compuestos, como la cuarta, y otros son tanto compuestos como no compuestos, como el semitono y el tono.²³ Y unos son pares y otros impares: son pares los que se dividen en partes iguales, como el semitono y el tono, y son impares los que se dividen en partes desiguales, como el inter-

²¹ Este concepto matemático de racionalidad intervalica pertenece a la teoría musical pitagórica y es completamente distinto de la noción aristotélica de racionalidad, que tiene referenda a la posibilidad de ser contado e identificado por el cual convergencia del tipo o de sus componentes (cfr. *Segunda Etica* (enfr. Almirante I: 31). Más adelante Aristóteles dará las relaciones numéricas de todos los intervalos (III 95 y ss.).

²² Véase el capítulo 9 sobre la teoría de los géneros. Hay intervalos específicos de cada género: por ejemplo, sólo el enarmónico posee el intervalo de diésis.

²³ Por ejemplo, el tono en el género diatónico es no compuesto, mientras que en el cromático es compuesto (a excepción del tono disjunctivo y del tono que se encuentra entre los sonidos añadido y primero del primero). Esta diferencia marca la que ha mencionado en primer lugar y está muy vinculada con los dos que le siguen, toda ella en estrecha relación con los géneros del tetraacorde.

valo de tres diésis, el de cinco diésis y el de siete diésis.²¹ Ahora bien, esta composición se produce del modo siguiente: se ponen dos diésis seguidas, pero no más, dos semáncas seguidas, pero no más. Dos voces se ponen juntas, pero no más, pues el conjunto entero se transforma en una disonancia.²² Y unos intervalos son raros (*araia*) y otros densos (*pykna*): son densos los más pequeños, como la diésis, y raros los más grandes, como la cuarta.²³

La repuesta diferente entre intervalos pares e impares que merece implicar la consideración de la diésis fundamental como unidad intervalica no se conserva en ningún otro tratado musical griego. No obstante, en el texto de Ptolemeo (*teoría de la música* 13-19 ed. F.) se menciona también de los intervalos impares «la diésis que no pueden ser determinadas por series de consonancia que se añaden porque que en esta diferencia la que Ptolemeo llama en música *Arta* (11) en un contexto del que se desprende su atribución a los aristotélicos. Cleónides en su exposición de la teoría de los géneros y modos (*teoría de la música* 190-193), que es la misma que transmite Aristides (en I 17-18), presenta un intervalo no compuesto de siete diésis en el crámico *sempiterno*, y uno de tres diésis y otro de cinco en el diatónico llamado ahora bien también en estas especies se encuentran intervalos que no pueden ser concensables con la diésis enarmónica (como la diésis de tónico de tónico del crámico blanco, la diésis *sempiterna*). Mus. aristot. An. II 287 habla de una *voce* antigua poco usual, el de tres diésis, llamada *disolución* (*diolysis*) y los de cinco diésis, llamados *espandusmas* (*epandusmas*) y *proyección* (*ekthesis*).

²¹ Por composición hay que entender la yuxtaposición de intervalos para formar escalas. En principio, los enunciados sobre la diésis y el semáncas parecen depender de la exposición de Aristóteles sobre la sucesión intervalica (véase *Aristot.* *An.* 33 y ss.). La prohibición del tritono es más problemática, pues no viola el principio básico de consonancia aristotélica (el cuarto sonido debe de estar en consonancia de cuarto o el quinto en consonancia de quinto) (*An.* 34) y de hecho en el G57 se encuentran el intervalo de tritono en Aristóteles lo que se encarga es la sucesión de más de tres voces seguidas (*An.* III 65). Podría pensarse que la prohibición de Aristides afecta a su utilización en la *melodia*; sin embargo, la presencia de intervalos de tritono en los fragmentos conservados no apoya esta suposición.

²² Son densos los intervalos determinados por sumas próximas, raros o *raros*, los determinados por sumas separadas.

Hay varias divisiones del ditono: la primera en veinticuatro o doceavas partes de tono, la segunda en ocho diesis o cuartas partes de tono, la tercera en seis partes de tercio de tono, y la cuarta en cuatro semitonos, esto es, ocho diesis. Los antiguos también compusieron de este modo sus sistemas delimitando cada cuerda de diesis en diesis.¹⁷ Así pues llamaban diesis al intervalo más pequeño de la voz, en tanto que es su punto de disolución.¹⁸ Tono a la primera magnitud intervállica que tenga la voz, y semitono a la mitad de un tono o lo que, de un modo lo simplificado, es casi igual a un tono.¹⁹ En efecto, tal como es correcto y verdadero, no dicea que este intervalo se divide en partes iguales. Debajo está la armonía por diesis de los antiguos: recorre la primera octava hasta llegar a las veinticuatro diesis y desarrolla la segunda por semitonos.²⁰

Independientemente Aristóteles también alude a escalas técnicas anteriores a Aristóxeno: «comunidad de diesis en diesis» — caracterizadas con la Antiquitetas subdivisión en muy pequeños intervalos de los armónicos, que propician crear un solo sonido — para de reunir todos los sentidos e intervenciones usadas en la música. (Aristóteles, *Armonía* 76 y 78) La tabla que presentaba un poco más abajo podría corresponder a estas antiguas divisiones.

«*Alfene* viene de *alfein* «pasar a través de» — en general esta palabra nombraba a cualquier intervalo igual o más pequeño que el semitono, aunque bien, también significa «disolviendo» — es de aquí de donde Aristóteles se forma en tanto que la diesis enarmónica era considerada como el intervalo más pequeño que la voz humana es capaz de ejecutar y el *alfein* «pasa de distancia» (Aristóteles, *Armonía* 74).

¹⁷ Tal vez el texto debería ser corregido para que se leyera «*epitritas* (1/3) y la mitad de un tono».

¹⁸ El ejemplo segundo del «correction» que Wernicke-Ingram sugiere a su edición de la Teubner (R. P. Wernicke-Ingram, «Die *Antiquitetas* Notationis»,) — además de las modificaciones de los signos hemos añadido la cifra «11» que indica el inicio de la primera octava en correspondencia con la cifra «3» que señala el comienzo de la segunda, y hemos sustituido el número griego μπ (4) — que figura en los manuscritos por el que lógicamente le corresponde el μπ (4/3). El número τγ (7) que figura a la izquierda de la segunda fila de

		2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2
α	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ
		↔	<	6	U	9	L	J	Δ	▽	E	3
υ	φ	χ	ψ	π	6	1	Γ	▽	Δ	E	E	

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
η	α	ε	ζ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π
⊥	⊥	q	3	€	<	>	α	>	<	>	<
⊥	⊥	μ	€	3	>	<	α	<	>	<	>

2	26	28	30	32	34	36	38	40	42	44	46	48
β	α	α	α	β	α	α	α	μ	α	μ	α	μ
⊥	q	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥
⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥	⊥

8. Un sistema es lo que está determinado por más de dos intervalos⁴⁰. Algunas diferencias entre los sistemas son simula-

signos es probablemente una repetición del que se encontraba en la línea de alaba-
jo y no debe ser según en cuenta. El signo de es extraño. No se ha llegado a
ninguna conclusión definitiva sobre lo que representa una cantidad este diagra-
ma, estos signos notacionales no se encuentran en ninguna otra parte y que po-
drían ser de épocas más antiguas. En mi libro, *...* nacido de los signos con las
letras mayúsculas griegas *Α* y *Β* pero que tenga alguna relación con la llamada
«notación de Alipio» (la que Aristides ofrece en los otros diagramas notaciona-
les, el. I 19-20 y I 24-27), según lo cual también representarían alturas tonales,
de modo que los signos de arriba serían vocales y los de abajo instrumentales, o
viceversa. Pero también es posible que cada signo represente intervalos y no
notas, lo que explicaría que Aristides lo incluya en este capítulo. Ver también
«*κατασκευαζόμενοι ἡμῶν ἡμῶν*» y «*Πρώτον. «Les notaciones.»*»

⁴⁰ Un sistema en la música es cualquier agrupación de sonidos o inter-
valos ordenados en sucesión, algo parecido a lo que nosotros llamamos escala

res a las que se han enunciado respecto de los intervalos, pero hay más, como las que siguen. Unos sistemas son continuos, como los que se cantan mediante sonidos consecutivos, y otros son saltados, como los que se cantan mediante sonidos no consecutivos.⁴² Unos sistemas son simples: los que se producen en un solo tiempo, y otros no simples, los que se producen en el entrelazado de más tiempos.⁴³ Y también se diferencian en que unos sistemas son conjuntivos, otros disyuntivos y

Ahora bien, en sentido específico un sistema es una estructura formal que hace abstracción de la altura tonal de sus sonidos, es decir, es independiente de su realización física en una región de la voz (lo cual será determinado por el tono) y no implica otros valores intrínsecos dentro (por ejemplo, no lo es tampoco que el intervalo pequeño sea de semitono o de diésis cromática o cromática, lo cual será precisado por el género y el matiz). Lo que constituye un sistema es la concreta disposición de sus intervalos desiguales, es decir, su configuración interna: en este sentido el sistema es determinado (propiedad *monotona* por los autores). Afectos a diferencia de otros (véase, por ej. Agustín, *Artes*, 16; Cicerón, *Inventio*, *Artes*, 180; Boetio, *Artes*, *Artes* 243-261) no constituyen sistemas a los apropiados momentos que el teorema de Platonio (*Artes*, 90), al definir el sistema como una unión de consonancias, toma al intervalo como el sistema más pequeño.

⁴² Si continuamente o discontinuamente de los sonidos debe entenderse por referencia a su disposición en el SPM (según el cual han sido enumerados antes [1-7-8]). Sobre esta diferencia ver Cicerón, *Inventio*, *Artes*, 199; Agustín, *Artes*, 17.

⁴³ Sistemas simples son los no modulantes, es decir, los que tienen un sonido medio, como ocurre por ejemplo, respecto que los sistemas no simples son sonidos que pertenecen a dos grupos tonales, distintos, uno de los que permiten la modulación al poseer más de un sonido medio. Por ejemplo, es simple el CSP de quince sonidos, ya que está en un solo tono, y no simple el SPM de dieciocho sonidos, porque, en cierto modo, repite dos tonalidades, la original y la que se encuentra a una cuarta superior a la que se llega por el teorema de conjuntiva que viene para modular. Por eso este sistema posee en rigor dos sonidos medios (por ejemplo, en el tono hipolidio un sonido medio es la y otro re, aunque este último es propiamente el sonido medio del tono lidio). El sonido medio es la nota de referencia por la que se miden las potencias a los donde ocurre el C, véase Agustín, *Artes* 216-232.

- otros modos, conjuntivos son los que tienen un sonido común, los cuales también se llaman convergentes; disyuntivos son aquellos en los que con un sonido en medio que separa ambas partes, los cuales también se llaman paralelos, y mixtos son los que en parte se disponen por conjunción y en parte por disyunción.⁴⁴

Además, entre los sistemas, unos son tetracordios, los que están determinados por cuatro sonidos colocados en su orden natural, otros pentacordios y otros octacordios, sobre los cuales se ha de entender también la misma definición.⁴⁵ De estos sistemas unos son consonantes y otros disonantes son consonantes los determinados por sonidos consonantes y disonantes los que no lo están así. Ya hemos dicho antes qué es la consonancia de los sonidos. La presentación de estos sistemas se origina a partir de intervalos desiguales, tales como la diésis, a

⁴⁴ Es extraña esta definición de siempre disyuntiva: sería razonable considerar «sonidos» por «tonos» como señala A. Reichen (Frankfurt 1961, vol. II, pág. 414, n. 83). Los sistemas son conjuntivos o disyuntivos según el modo en el que están unidos sus tetracordios (cf. Cuatrecasas, *Introducción*, 199-201). Si tenemos mixtos, por ejemplo, a, b, c, d, e, f.

⁴⁵ Esta aparente restricción del principio de ascensión a los tetracordios, pentacordios y octacordios tiene su explicación. Se podría considerar que la organización armónica propiamente dicha se sitúa en tres niveles estructurales: los macrosistemas, en especial, el SPI, marcos referenciales de la sucesión natural de los sonidos y que, por lo tanto, determinan la asignación de la posición *relativa* de cada uno; 2. los sistemas en su sentido más específico, es decir, las diversas configuraciones internas de tetracordios, pentacordios y octacordios definidas por la distinción de intervalos cualitativamente distintos (mayormente o no, (non)semitono); 3. los matices proporcionan los recursos que pudieran llegar al de tipo modal; 3. el microtonismo de la escala, donde se encuentra la particularidad de la que se ocupa la teoría de los «géneros» armónicos. Ahora Anselmo está refiriéndose a los sistemas en el segundo sentido, pues es en el octacordio, entendido como la superposición de tetracordio mayor pentacordio o hexacordio, donde se organizan las diversas configuraciones intervalicas que dan lugar a las especies de la octava, es decir, a los diferentes armónicos.

semitono y en todo. También es propia de estos sistemas la diferencia según la especie, pues unos están delimitados por sonidos fijos y otros por sonidos móviles.⁶⁶ Y de ellos unos son perfectos y otros no: el tetracordio y el pentacordio no son perfectos, mientras que el octacordio es perfecto, pues todo sonido que va detrás del octacordio es por completo semejante a uno de los sonidos precedentes. El tetracordio se llama diatésarón, y consta de dos tonos y un semitono, o de cinco semejones, o de diez diésis; el pentacordio se llama diapente, y está compuesto por tres tonos y medio, o siete semejones, o catorce diésis; la octava se llama diapusón y está formada por seis tonos, o doce semitonos o veinticuatro diésis.⁶⁷

Además, de la totalidad de los sistemas unos son dóricos, otros iónicos, unos no modulantes, los que tienen un solo sonido medio, y otros modulantes, los que tienen más sonidos medios. Y unos sistemas se cantan mediante sonidos consecutivos y otros mediante sonidos saltados.

Hay diversas configuraciones de los sistemas, las cuales se observan en función de la hegemonía o del orden concreto de sus intervalos, pues o bien el semitono está el primero, o está el segundo, o el tercero, o en cualquier otro orden.⁶⁸ En cada uno se observan, por división, cinco tetracordios —primero *hypó-*

⁶⁶ Por el sistema de notas, dórico está delimitado por sonidos fijos, el lídio y el frigio por sonidos móviles. Véase nota 7.

El *trácanon* de cuatro, talis *traximum*, se divide de cinco: *trácanon* y *trácanon* de cuatro, talis *traximum*, se divide de cinco: *trácanon* y *trácanon* de cuatro, talis *traximum*.

⁶⁷ Las especies o configuraciones concretas de los *diastémata* se producen a partir de la oposición entre dos tipos de intervalos, uno más grande (*diastéma*, tono) y otro más pequeño (*semitono*, diésis). Por ejemplo, en el tetracordio dórico, el que Aristóteles toma aquí como modelo, la especie dórica se caracteriza porque lleva el *trácanon* en primer lugar en sentido ascendente, *trácanon* que la frigia se lleva en segundo lugar y la lídia en tercero (en Aristóteles, *Ar. 74*, donde presenta las especies enumeradas de la siguiente

ño), medio *mesōn*), conjuntivo *synēménōn*), disyuntivo *diezeugménōn*) e hiperbólico (*hyperbolōn*)—, tres pentacordios consonantes (medio *mesōn*), conjuntivo (*synēménōn*) y disyuntivo *diezeugménōn*) y dos octacordios (conjuntivo [*synēménōn*] y disyuntivo [*diezeugménōn*]).⁶⁹ Pero sus especies son más numerosas, las cuales se obtienen por el progresivo desplazamiento de cada sonido.⁷⁰ Entre los antiguos, sin embargo, la cuarta se llamaba *síntaxi*, la quinta *di'oxatōn* y la 10 octava armonía, la cual ha recibido también varias denominaciones según su especie. En efecto, la octava que va desde el

⁶⁹ No está claro cuáles son estos pentacordios y octacordios. La forma en que Aristóteles los presenta parece dar a entender que se trata de divisiones de primer (progenes) de la voz del SPL. La que se dice de ellos más adelante (II 14-15 y III 6) parece confirmar esta hipótesis. De ser así, el pentacordio medio irá desde el sonido añadido hasta el penúltimo del medio (*la-re, fa y el tono hipolídio*); el pentacordio conjuntivo desde el superprimario del medio hasta el penúltimo del conjuntivo (*fa-do*); y el disyuntivo irá desde el tercer del disyuntivo hasta el último del hiperbólico (*re-do*). La denominación de los dos octavos también es confusa: en principio parece que deberían de ser la tercera grave (desde el sonido añadido hasta el medio) y la quinta (desde el sonido añadido hasta el último del hiperbólico), pero no está claro por qué se llaman de esa forma.

⁷⁰ Si bien un tono entero del SPL particularizado en una u otra línea musical se puede dividir en esos cinco tetracordios (tres pentacordios y dos octacordios) el número total de cuartas, quintas y octavas que se encuentran en cada uno de los tonos es mucho mayor. Todas ellas, consideradas desde el punto de vista de su disposición intervalica, se pueden agrupar en tipos específicos: tres especies de cuarta, cuatro de quinta y siete de octava. Estas especies se obtienen al ir ascendiendo por el SPL de tónico en sextitas, por ejemplo, en la que comienza a los unocordios, y en el género diatónico, si se empieza en el sonido primero del primero (*la* en el tono hipolídio) se obtiene la especie dórica (S T T *re, do, re, mi*) partiendo del sonido siguiente (superprimario del primer) se obtendrá la estructura interna de la especie lidia (T T S *mi, re, mi, fa*); si empezamos en el indicativo del primario, la de la especie frigia (T S T *re, mi, fa, sol*) y así sucesivamente. Lo mismo ocurrirá con las especies de quinta y con las de octava.

sonido primero del primero (*hypaté hypátion*) se llamaba *crizolida*; la que va desde el superprimero (*parhypátē*), *lidia*, la que va desde el diatónico (*psáltion*), *frigia*; la que va desde el primero del medio (*hypaté mésē*), *dórica*, la que va desde el superprimero (*parhypátē*) *hipolidia*, la que va desde el sonido diatónico (*psáltion*), *hipofrigia*; y la que va desde el sonido medio (*mésē*), *hipodórica*.⁷¹ Como consecuencia de esto es evidente por qué también a los que toman como punto de partida el mismo primer signo notacional, denominándolo en cada ocasión con el nombre de una potencia de sonido diatónica, les resulta evidente la cualidad de la armonía a partir de la serie de los sonidos consecutivos.⁷² Por lo que concierne a los siste-

⁷¹ En la octava no es posible proceder sin más a combinas entre sí todos los intervalos que la forman, pues el resultado es un sistema compuesto por dos subintervalos previamente organizados: el tetracordio y el pentacordio. Véase la crítica de Aristóteles a Eudoxio en *Met. Ética*. Véase también Gaudenzi *Opuscula* 347-348 y *Declar. Aristot.* 438, 445-446 a disposición de todos los sonidos de cada armonía, especie de octava en el género diatónico y como resultado es la siguiente:

- | | |
|--|------------------|
| 1) especie <i>crizolida</i> desde el primero del primero (<i>parhypátē</i>) | S T T S T T T |
| 2) especie <i>lidia</i> desde el superprimero del primero (<i>parhypátē</i>) | T T S, T T T S |
| 3) especie <i>frigia</i> desde el diatónico del primero (<i>psáltion</i>) | T S T T S T |
| 4) especie <i>dórica</i> desde el primero del medio (<i>hypaté mésē</i>) | S, T T, S T T |
| 5) especie <i>hipolidia</i> desde el superprimero del medio (<i>parhypátē</i>) | T S, T T S |
| 6) especie <i>hipofrigia</i> desde el diatónico del medio (<i>psáltion</i>) | T T, S, T, T S T |
| 7) especie <i>hipodórica</i> desde el medio (<i>mésē</i>) | T, S, T, T S T T |

⁷² Para obtener las especies de la octava según el procedimiento anterior (en un mismo tono, por desplazamiento a lo largo del CISP) es necesario un progresivo cambio de la altura vocal; a la inversa, para *contar* todas las configuraciones de los sonidos dentro de una determinada altura de voz (o, por lo mismo, octava) es necesario un cambio de tonalidad. El signo notacional (remisión) indica la constante altura vocal de un sonido (aunque siempre con diferentes microtonales en razón del primer y mayor del tetracordio: ver I, 2 y 66). Por eso, pasando siempre del mismo signo, al augurarlo una potencia (grado de la escala, diatónica) lo que se produce es un cambio de tonalidad, de

en masas, a los que los antiguos también llamaban principios de los *étêr*, sea eso suficiente.³²

9. Un género es una determinada división de *tetra-cordia*.³³
Los géneros de la melodía son tres, anarmónico (*harmonía*),

la cual es que los sonidos sucesivos dan lugar a diferentes compuestos intervalares, a las diferentes especies de armonías. Así pues, si tomamos como punto de partida el signo Ω , la altura *trita* fa , que designará toda nuestra escala por ser el medio de la llamada «octava completa» (en nuestra clasificación re_1-re_2 o do_1-do_2), en la cual el nombre del *son* coincide con el *sk*, la especie de octava es anarmónica en el género diatónico o la siguiente:

especie mesolicha	$fa, sol_1, lab_1, do_1, do_2, re_2, mi_2, fa_2$	sono mesolichia
especie heca	$fa, sol_1, la_1, do_2, re_2, mi_2, fa_2$	sono heca
3) especie frigia	$fa, sol_1, lab_1, do_2, re_2, mi_2, fa_2$	sono frigia
4) especie dórica	$fa, sol_1, lab_1, do_2, re_2, mi_2, fa_2$	sono dórica
5) especie hipolicha	$fa, sol_1, la_1, do_2, re_2, mi_2, fa_2$	sono hipolicha
6) especie hipofrigia	$fa, sol_1, la_1, do_2, re_2, mi_2, fa_2$	sono hipofrigia
7) especie hipodórica	$fa, sol_1, la_1, do_2, re_2, mi_2, fa_2$	sono hipodórica

La identidad de nombre en la octava completa se asegura gracias a la simetría para el *son*, entre los *sk* ascendentes y los *sk* descendentes. Después, naturalmente se debe a que los *sones* fueron primeramente utilizados para llamar los miembros armónicos en la misma tetratema (cf. *Prin. Armon.* 55 y ss.). Esto ha dado lugar a la ambigüedad terminológica y conceptual entre *harm.*, *tonos* y *diatónos*.

Los *tonos* de tipo modal son el resultado de la conjunción de dos factores: por un lado, la potencia de los *sones*; la cantidad (en el grado de la escala (determinado por el SPI)) por *son*, su ordenación jerárquica en cada especie de octava concreta. Así, por ejemplo, en la especie de octava *heca* los *sones* están limitados los que definen su *tetra-cordia* o su *pentacordia*: el *son* *heca* (*Prin. Armon.* 44b) son el *superprimum* del *primum*, el *superprimum* del *secundum* y el *tercerum* del *duodecimo*; todos ellos en el SPI *sones* del tipo *superprimum* «colocado» con la vocal *e* y denominados por un valor débil (*heca* generalizado, en cada una de sus posibles configuraciones la relación cambia notablemente su carácter expresivo al mismo modificando la potencia de los *sones* que la determinan). Esta especie de octava merece su propio *enharmonismo* II 75-8.

³² La teoría de los géneros sistematiza la macrocosmología, centrada en torno al *tetra-cordia*, la célula organizativa de la música griega. Múltiples *sk* y

cromático [*chrōma*] y diatónico [*diátonon*], los cuales se diferencian por la estrechez o amplitud de sus intervalos. Se llama **enarmónico** al género en el que predominan los intervalos más pequeños, por estar unido armónicamente ¹⁴ diatónico a aquel en el que predominan los tonos, pues en este género la voz se tensa más fuertemente y cromático al que es tenso a través de semitonos. En efecto, tal como se llama color a lo que está entre lo blanco y lo negro así también el género que se observa en medio de los otros dos se denomina cromático. Cada uno de estos géneros se canta del siguiente modo: el enarmónico hacia el agudo, por diésis, diésis y diésis no compuesto, y a la inversa hacia el grave; el cromático hacia el agudo por semitono, semitono y trisemitono, y a la inversa hacia el grave; y el diatónico hacia el agudo por semitono, tono y tono, y a la inversa hacia el grave.

De estos géneros, el diatónico es más natural (pues todos los pueden cantar incluso las personas que carecen por completo de instrucción), el cromático es más técnico (pues se canta sólo entre los instruidos), y el enarmónico es más exacto. En efecto, el género enarmónico ha gozado de gran aceptación entre los más distinguidos en música, pero para la mayor parte de la gente es imposible de cantar: de ahí que algunos rechazaran la melodía por diésis, sosteniendo a causa de su propia incapacidad incluso, que este intervalo es total-

14. *Antena* es el encargado de determinar el orden de los intervalos desiguales. Los géneros y sus intervalos (también llamados *matrices intervalo*) — mediantes sus magnitudes son: *Antena*, *Arma* + 5; *Armadura*, *Arma* + 3; *Arma* + 2; *Arma* + 1; *Arma* + 0; *Arma* - 1; *Arma* - 2; *Arma* - 3; *Arma* - 4; *Arma* - 5.

15. En la obra de este punto de vista de nuestra armonía armónica los sonidos que constituyen el grupo pónico del enarmónico (p. ej. *fa*, *fa* + *mi*) están lejos de mantener entre sí una relación armónica, pero con concepción diatónica de la armonía la construcción de sonidos en torno a la nota *fa* refuerza notablemente la relación armónica: ver nota 2.

mente amelódico.⁷⁶ Cantamos cada uno de estos géneros en sucesión *agôgê*⁷⁷ y en entrelazado *ptôkê*. Hay sucesión cuando hacemos la melodía a través de sonidos consecutivos,⁷⁸ y hay entrelazado cuando la hacemos a través de sonidos obtenidos mediante un salto. Además, una melodía se llama directa [*entheia*], otra se llama retrógrada [*anuklipsisma*] y otra circular [*periphêrê*]; directa es la que va desde el grave al agudo, retrógrada la que hace lo contrario, y circular es la melodía modulante, como ocurre, por ejemplo, cuando alguien que ha ascendido un tetractés por conjunción lo desciende por disyunción.⁷⁹

A su vez, unos sistemas de géneros se dividen en tipos específicos y otros no. El eumarmónico, al estar formado por las diésis más pequeñas es indivisible; el cromático se dividirá en tantas especies cuantos intervalos racionales puedan encontrarse entre el sonotono y la diésis eumarmónica; y el diatónico, evidentemente, en tantas cuantos intervalos racionales puedan ser observados entre el sonotono y el tono.⁸⁰ Así pues, se producen tres especies del cromático y dos del diatónico, de tal modo que, sumadas al eumarmónico, todas las especies melódicas son seis.⁸¹ La primera se caracteriza por las diésis de cuarto de tono y se llama eumarmónico; la segunda por la diésis de

⁷⁶ Cf. Ps-Pseudoar., *Sobre la Música* 38.

En el contexto de la armonía hemos traducido la palabra *agôgê* que propiamente significa «conducción» por «sucesión» para referirnos a un agudizado o graveado.

⁷⁷ Sobre el uso melódico véase 29.

⁷⁸ El término *anuklipsisma* (*tráps*) no parece tener aquí el contenido matemático descrito en II 13: más bien está empleado en el sentido aristotélico, refiriendo a aquellos intervalos cuya magnitud es reconocible por nuestra percepción como partes del tono o de sus consonancias (véase notas 50 y 51).

⁸¹ Estas especies de los géneros proceden de la sistematización de Aristógeno (Arm. 50-52) y son las mismas que transmite Quesada (*Introducción*, Armon. 14-19).

tercio de tono y se llama cromático blando. La tercera se caracteriza por diéxis sesquialtera (3/2) de la diéxis enarmónica³¹ y se llama especie del cromático sesquialtero; la cuarta tiene como particularidad la construcción de un tono a partir de dos semitonos no compuestos y se llama especie del cromático de tono; la quinta está formada por un semitono, un intervalo de tres diéxis y por el de las cinco diéxis restantes, y se llama especie del diatónico blando. La sexta tiene un semitono, un 20 tono y un tono, y se llama especie del diatónico intenso. Para que quede claro lo que hemos dicho haremos la división con números, suponiendo un tetracordio de 60 unidades. La división del enarmónico es: 6, 6, 48. La división del cromático blando es: 8, 8, 44. La del cromático sesquialtero es: 9, 9, 42. La del cromático de tono es: 12, 12, 36. La del diatónico blando es: 2, 18, 30. Y la del diatónico intenso es: 2, 24, 24.

Hay también otras divisiones del tetracordio, de las cuales se sirven los más antiguos para sus armonías. En algunas ocasiones las armonías completaban un octacordio perfecto, pero hay casos donde el sistema es incluso mayor de seis tonos y muchas veces también es menor pues no empleaban siempre todos los sonidos. Más adelante diremos la causa de esto.³² 10
Construían el sistema Julio a partir de diéxis, diatono, tono, diéxis, diéxis, diatono y diéxis (y éste era un sistema perfecto); el dórico, a partir de tono, diéxis, diéxis, diatono, tono, diéxis, diéxis y diatono (y éste excedía en un tono a la octava); el frigio, a partir de tono, diéxis, diéxis, diatono, tono, diéxis, diéxis y tono

³¹ Es decir, por un intervalo que consista en la diéxis enarmónica más su mitad, lo que es lo mismo, la diéxis de 3/8 partes de tono.

³² Estas armonías podrían ser las que más adelante (II 80-81, atribuye a Damón. El que Aristides habla aquí, en medio de los griegos, de estas armonías y no en el capítulo dedicado a los sistemas como en principio parecería más lógico tal vez se deba a que esas armonías antiguas eran muy ligadas a la estructura del tetracordio y a la afonía en microtonal.

(y éste también era una octava perfecta). Construían el **jonio** a partir de diésis, diésis, diatono, trisemitono y tono (a éste se añadía un tono para la octava), el **mixolidio**, a partir de dos diésis colocados en sucesión, tono, tono, diésis, diésis, y un intervalo de tres tonos (y éste también era un sistema perfecto), y el llamado **lidio** cuando constaba de diésis, diésis, diatono y trisemitono. Por diésis ahora se ha de entender en todos los casos la diésis enarmónica. Escribamos debajo, por razones de claridad, el diagrama de estos sistemas:

También el divino Platón los menciona en la *República* cuando dice que la armonía mixtada y la lidia intensa son apropiadas para las lamentaciones, mientras que la jonia y la lidia son adecuadas para los banquetes y excesivamente reliquias, tras lo cual continúa diciendo: «Me temo que te han quedado la dórica y la frigia»⁴¹. Presentaban sus armonías de este modo, armonizando con los éphē propuestos las cualidades de los sonidos. Sobre estas cosas hablaremos con rigor más adelante.⁴²

1. 100%

2 DYNAMICS

R V C O I N Z E ⬢ C P R I Z E ⬠ ⬡
L T C K X H U F C G D < = U > Y

red red br n gr bl ag mid! you me her boy go nat' am! am! he

¹¹ *Plummer, Rep.* 399.

24 y 24.6 más moderna que estas empuñaduras que Antónides maneja. La fila de arriba es vocal y la de abajo intervocálica. Hemos tomado la transcripción aproximada a nuestra notación (si bien hay que recordar que el diapasón pitagórico debía de tener una tercera mayor o una cuarta por debajo del octavo).

3. FENICIA

Φ C P N I Z E Δ V
F C U J < E U = Z

sal la la' la' va sal' m' m' sal'

4. ROMA

Γ R V C M I
Γ L Γ C N <

mi mi' m' la de re'

20

5. MEGARA

Γ R V Φ C P N Z
Γ L Γ F C U J E

mi mi' m' sal la la' la' mi

6. LUNA ROMANA

Γ R V C M
Γ L Γ C N

mi mi' m' la de

10. Hablemos ahora de los tonos. Llamamos tono en música a tres cosas, a lo mismo que la altura tonal; a una determinada magnitud de la voz; tal como aquella en la que la quinta excede a la cuarta; o a un tropo de los sistemas, como el lidio o el frigio. Acerca de este último nos proponemos hablar ahora.¹¹

Los tonos según Aristóteles son trece y sus sonidos añadidos (*prostambandemenoi*) están comprendidos en una octava; pero según los técnicos más recientes son quince y sus sonidos añadidos (*prostambandemenoi*) están comprendidos en una octava y un tono, alcanzando el tono disyuntivo. Aristóteles los denomina así: hipodórico: dos hipofrigios, uno grave, que también se llama hipojonio, y otro agudo: dos hipodios, uno grave,

10

¹¹ El mecanismo transpuesto de las voces permite localizar el QSP y, por lo tanto, cualquiera de sus configuraciones tonales a diferentes alturas (cf. Aristóteles, *Arte*, 32). Por eso también sirve para cantar todas las melodías u especies de relieve en una única altura absoluta adecuada para la voz. Esta segunda finalidad es la que Proklos considera verdaderamente propia de los tonos, por lo que afirma que sólo son necesarios siete tonos «afines» para cantar todas las melodías en la misma altura (véase nota 32).

- también llamado hipocrito, y otro agudo, un dórico; dos frigios, uno grave, también llamado jonio, y otro agudo; dos lidios, uno grave, que ahora se llama eolio, y otro agudo; dos mixolidios, uno grave, que ahora se llama hiperdórico, y otro agudo, que ahora se llama hiperjonio, y un hypermixolidio, que también se llama hiperfrigio. A éstos los teóricos más recientes han añadido el hipercolio y el hiperlidio, para que cada uno tuviera ahora grave, media y aguda.¹⁶ Cada uno de los tonos ascenderá al siguiente en un semitono si comenzamos en el tono más grave pero será un semitono más bajo si empezamos en el más agudo. Sus sonidos añadidos (*proslambanómenoi*), como dije, están comprendidos en una octava y un tono. Por este motivo los tonos se pueden obtener también a través de consonancias, comenzando en el tono más grave, si asciendo y de nuevo descendiendo a través de varios intervalos alcanzaré en todos los casos cualquier sonido añadido (*proslambanómenos*) de los tonos.¹⁷

Algunos tonos se cantan en toda su extensión, pero otros no. El dórico se canta entero porque nuestra voz es capaz de dar hasta doce tonos y porque el sonido añadido (*proslambanómenos*) del dórico está en el medio de la octava hipodórica.¹⁸ de

¹⁶ Los *moiai*, dicit luego *Aríetides* (véase I 23), se agrupan en tres grandes familias: dórico, frigio y jónico. Los graves y hipocritos están a una distancia de cuarta descendente respecto a los medios, y los agudos (*hypier*) a una distancia de cuarta ascendente.

¹⁷ Es decir, mediante el método habitual de afinación por cuartas, quintas y octavas.

¹⁸ Cf. O. 40. El modelo dórico preside la teorización musical griega. De la misma manera que el GSP es dórico, esta constitución por *epitetrastemion* cuyo esquema intervalico es dórico, también el tono dórico es el que determina el ámbito de la voz en el campo de la musicalidad griega: rechaza cualquier uso forzado de la voz, cf. Nánou, *Mon. Ant.* 255). La octava hipodórica (*hyp-hyp*) es la octava grave del tono hipodórico y en ella están comprendidos los sonidos añadidos de los tres tonos. Su sonido medio (*epihyp*) coincide con el añadido del tono dórico, el cual era considerado como el límite grave de la voz humana.

los resúmenes. Los tonos que son más graves que el dórico se cantan hasta el sonido que está en consonancia¹⁹ con el añadido (*proslambanómenos*) del tono dórico, y los más agudos hasta el que está en consonancia²⁰ con el último del hiperbólico (*més hyperboláon*). Por consiguiente, también asociaremos de este modo los cantos o los pasajes instrumentales (*kitha*) a los ropos si exigüamos el más bajo de los sonidos de su sistema a uno de los sonidos añadidos (*proslambanómenos*), y desde él cantamos hasta el grave. En efecto, si no podemos descender más aún, será el tropo dórico, pues el primer sonido musical audible viene determinado por el sonido añadido (*proslambanómenos*) del dórico; pero si se produce algún sonido audible intentaremos observar en cuánto excede a al sonido añadido (*proslambanómenos*) del dórico, esto es, al más grave por naturaleza, y será determinado aquel tropo que excede al sonido añadido (*proslambanómenos*) del dórico en la misma cantidad en la que el sonido más bajo de ese *més* ha sido observado mayor que el sonido más bajo por naturaleza. Pero si el sonido más grave del canto, al ser agudo, cae fuera de la octava dórica tomaremos la octava grave de este sonido, y sirviéndonos del método precedente obtendremos sin dificultad la propia armonía.²¹

10

Teniendo en cuenta las diferencias de diapasón, ese sonido vendría a sonar como nuestro *fa*₂. La música vocal en los tonos más graves o más agudos sólo ejecutará los sonidos dentro de ese rango.

¹⁹ Consonancia aquí, igual que un poco más adelante (l. 34), tiene el sentido de unísono.

²⁰ No es estrictamente necesario señalar aquí una laguna, pues el sentido no varía (el sonido añadido y el último del hiperbólico son entre sí consonantes); ahora bien, por razones de simetría parece adecuada la reconstrucción de Bekkermann.

²¹ La octava dórica es la octava grave del tono dórico (del añadido al medio). La comprensión del sentido de este pasaje es problemática (véase A. Barker, *Greek Musical Notation*, vol. II, pag. 4, l. 5 n. ²²). Parece describir un proce-

11. Modulación es la variación del sistema subyacente y del carácter de la voz, pues si cada sistema conlleva un determinado tipo de voz, es evidente que a la vez que cambian las armonías varía también la especie de *modos*.¹²

Las modulaciones entre los tonos se producen de diversas maneras según cada uno de los intervalos. Entre de los intervalos compuestos como de los no compuestos, sin embargo, las modulaciones que se obtienen a partir de intervalos consonantes son más agradables, mientras que las demás no lo son del todo. Es posible observar cómo sus configuraciones y entrelazamientos modulan a partir de un sonido, por un tono o un semitono y, en general, por cualquier intervalo, impar o par, descendente o ascendente.¹³ Entre los tonos se producen afinidades

diminutas compuestas para averiguar el tono de una melodía: ahora bien, para ello habría que rechazar la identificación, que quizá se desprende del texto, entre el sonido más grave del sistema (del tono) y el más grave de la melodía. Tal vez la segunda parte se refiere a la necesidad de bajar una octava antes de aplicar el método descrito, en el caso de que el sonido más grave de la melodía (no necesariamente el más grave del sistema) fuera demasiado agudo. El reconocimiento del tono de un fragmento melódico prolongado el de la especie de octava, la armonía con el tono se identifica el número de cada uno de los tonos, su función en la escala, y teniendo en cuenta el lugar retórico que ocupa en la melodía estructural o ornamental se obtiene la respuesta.

12. Si bien no hay unanimidad entre los teóricos griegos, parece razonable pensar que los posibles tipos de modulación podrían afectar al género, a la especie de octava y al tono o tiempos y de forma derivada al *ethos*. Cf. *Enchiridion*, *Enchiridion* 305; *Harmonica* 104 y 3; *Enchiridion* 77 y 65. Aristides no habla explícitamente de la modulación de género y porque como las otras dos, en una sola parte, a los aspectos propiamente sonoros derivados de la interrupción de sonidos ajenos, el cambio de tono, con la imposición de un nuevo sonido medio (cf. *Harmonica* 304), redistribuye las presencias de los sonidos, es decir, afecta inmediatamente la armonía y, con ella, al *ethos* melódico (*Enchiridion* 73 y cf. *Protr. Aris.* 34 y ss.).

13. La frase anterior (que no se explica la continuación) se refiere a las afinidades o las que es más o menos adecuado modular según su distancia interválica. Esta hace referencia a la manera en la que se produce la modulación.

según los tetracordios, pues si bien unos tonos exceden a otros en un semitono o en un tono, otros lo hacen en intervalos mayores que éstos, de modo que los sonidos medios (*mesai*) del tono más bajo resultan ser los primeros (*hypóhai*) de tono más agudo, o a la inversa, y así sucesivamente.²⁴

Genéricamente los tonos son tres: dórico, frigio y lidio. De 13 ellos, el dórico es útil para las interpretaciones vocales más graves, el lidio para las más agudas y el frigio para las intermedias. Los restantes se observan sobre todo en las composiciones instrumentales, pues éstas se construyen en sistemas muy extensos. Puesto que los tonos en su totalidad se forman a partir de las veinticuatro letras dispuestas en orden inverso, al descender un intervalo de tono desde el más grave de todos, el hipodórico, tomamos el β , el inicio de los signos; luego el de detrás de éste que en el género esarmódico mantiene la razón de diésis, y en el cromático y en el diatónico la de semitono; y a continuación el siguiente. Luego definimos que el cuarto signo presenta un intervalo de tono; y puesto que hemos hecho que este signo sea el inicio del más grave de los tropos, al ascender de nuevo un semitono calculamos el sonido añadido (*prostambanómenos*) del tono que va detrás de él y, al juxtaponer los siguientes manteniendo los mismos excesos, completamos el número de los quince tropos.

Dibajo está la presentación de los elementos notacionales (*stacheidai*) por semitono y la presentación por tono y, además, los tropos (*storchaidai*) que se forman con ellos. Hemos hecho doble la presentación de los signos para que a partir de

²⁴ Los tonos que están entre — a una distancia intervalaria constante — cuarta o quinta tienen más afinidad en común y, por lo tanto, la modulación entre ellos es más suave. En los tonos a distancia de cuarta coinciden algunos de sus tetracordios: las alturas vocales (o las potencias) del tetracordio medio del tono hipodórico, por ejemplo, son las mismas que las del tetracordio primero del tono lidio.

- 20 la semejanza que tienen los signos escritos abajo podemos observar la serie de los signos de arriba, para que con los de abajo podamos anotar los pasajes instrumentales *kôla* y los interludios autóditos (*mesauliká*) de los cantos o las piezas instrumentales (*krómata*) puras, y con los de arriba los cantos, y para que podamos encontrar con facilidad los secretos que encuerren a la música, colocando en lugar de las letras en uso
- 24 los signos escritos debajo en la presentación de los tonos. El diagrama de los tropos se parece a un ala e ilustra los excesos que tienen los tonos entre sí. Los tonos se presentan en los tres géneros, concurriendo también las consonancias.³¹ Hay consonancia cuando de los dos elementos notacionales que en el género enarmónico determinan dos intervalos, uno de ellos solo, en otro género, achata los dos intervalos unidos.³²

³¹ Aquí, de nuevo, el griego «*mesauliká*» tiene el sentido semítico de «interludio».

³² La notación vocal es la más sencilla y apta para los no profesionales: los veinticuatro letras del alfabeto griego en orden inverso señalan las notas de la octava *epôla*, la *psal*, (2) A (*fa*, *gala*): los restantes veintidós indican una diésis nueva, pues que son modificaciones de las letras o que tienen una marca diacrítica. La notación instrumental es más antigua y compleja: además de los signos en posición natural, erguida, cada uno de ellos tiene una posición acostada (rotado una vez) y una posición invertida (rotado dos veces), es decir, están colocados en series de tres, en correspondencia con el grupo pórico del tetracordio, lo que permite una notación adecuada para las diferentes intervalos. En el género enarmónico el signo acostado vale una diésis más que el erguido y el signo invertido una diésis más que el acostado, en los otros géneros, sin embargo, cada rotulado representa un semitono más que el signo natural. En género enarmónico y enarmónico se usan con los mismos signos, pero en el dialógico cambia el sentido: por eso algunos signos son unítonos «*monosonaboi*» en el dialógico; por ejemplo, el signo 9 instrumental, la segunda rotación es el tetracordio primero del tono hipodórico, representa al tercer elemento pórico en el género enarmónico y seme (salvo matiz de afinación, la misma altura tonal) *oulá*, que el signo 10 (primera rotación) es el enarmónico y en el dialógico, signo que corresponde al segundo sonido del

(Véanse al final del volumen los diagramas por sonos, por semitonos y el de los tiempos)

Queda por hablar acerca de la disolución [*éklysis*], el espandisismo [*spandeuasmós*] y la proyección [*ekbolé*]. En efecto, los antiguos también habían adoptado el uso de estos intervalos para los diferentes tipos de armonías. Se llamaba disolución [*éklysis*] al descenso de tres diésis no compuestas, espandisismo [*spandeuasmós*] al ascenso de este mismo intervalo, y proyección [*ekbolé*] al ascenso de cinco diésis. También eran denominados alteraciones de los intervalos, debido a lo escaso de su uso⁴¹:

grupos piamer. Además, parece que las dos alteraciones de cada signo sirven también para indicar respectivamente el semitono menor y el semitono mayor (p. 114-95-96). Resulta atractiva establecer una correspondencia entre la notación griega y la nuestra, como hizo Btu. *Notas: On Translating and Identifying the Gammas*. Berlín (1847) tipo dos intenciones: indicar los signos naturales y ultra-altos, y señalar, en ambos casos, los accidentales simples para modificar el valor del signo original, con la diferencia de que las alteraciones griegas son únicamente ascendentes. Sólo con la transcripción, necesariamente incompleta, de los signos antiguos griegos por diésis, notas naturales en la altura que hemos utilizado en nuestros ejemplos, es posible la correspondencia entre nuestros primeros intervalos y los de los sonos aumentados por Artandros y por Alipio, pero hay que tener en cuenta que en tal asignación la región media de la voz queda desplazada hacia el agudo aproximadamente dos tercios o dos tercios y medio, por lo que es razonable pensar que la altura real que está representando la notación griega es dos tercios o dos tercios y medio más baja que la que transcribimos. En los siguientes libros pongo sobre cada par de signos su correspondiente transcripción en nuestra notación. En los dos primeros, para poner de manifiesto la notación musical griega, indicamos con un asterisco la primera alteración y con dos la segunda. En el de los trozos, sin embargo, utilizamos hemis, dobles hemis, triples hemis y cuádruplos para mantener la expresión natural de los sonos.

⁴¹ Baguena (*Introd.* 300: 301 y 302) también habla de la «disolución» y de la «proyección». Es posible, como parece desprenderse de su ejemplo, que es-

12. El *melos* perfecto es el que consta de armonía, ritmo y dicción, pero el *melos* en su sentido específico, como el que tiene en la armonía, es un entrelazado de sonidos que difieren en agudeza y gravedad. La composición melódica (*melopoiia*) es la capacidad productora de *melos*. De ella, un tipo es propio de la región primera (*hypateucidés*), otro de la media (*mesoiidés*) y otro de la última (*neteucidés*), en función de las características de la voz que antes hemos mencionado.⁸⁸ Las partes de la composición melódica son elección (*épusis*), mezcla (*míxis*) y uso (*chrésis*).⁸⁹ Elección es la parte de la composición melódica mediante la cual el músico encuentra a partir de qué región de la voz ha de hacer el sistema, ya sea la región primera, ya alguna de las otras. Mezcla es la parte mediante la cual armonizamos los sonidos entre sí, o las regiones de la voz, o los géneros de la melodía, o los sistemas de los tropos. Y el uso es la determinada manera de realizar la melodía. A su vez las especies del uso son tres: sucesión (*agógē*), repetición (*períhēsis*) y entrelazado (*prokē*). Y tres son las especies de sucesión: directa (*antithēsis*), retrógrada (*anakatheprothesis*) y circular (*periphrēsis*). Directa es la que asciende mediante sonidos consecutivos, retrógrada la que por medio de sonidos que van uno detrás de otro produce el grave, y circular la que asciende por los sonidos conjuntivos y descende por los disyuntivos, o viceversa.⁹⁰ Esta última se observa también en las modulaciones. En-

Los intervalos se usaban en la modulación de *plauto* (véase L. Zanonouza, *La musicalité*, pág. 290-294, n.º 5), lo cual explicaría que Aristóteles hable de ellos en esta capítulo. También hay referencias a estos intervalos en Pr.-Plutarco, *Arte de Música*, c. 29, 38, 39.

⁸⁸ Cf. respecto a los tonos *diatona* (*diapá y toba*) (n.º de la música vocal). Sobre los límites véase *Artes de Bellas*, 63 y 64, donde se describen cuatro regiones. La región de la voz es un importante rasgo del *melos* melódico (véase la B.) por eso es lo primero que debe decidir el compositor.

⁸⁹ Cf. ad. 40, la definición y las partes de la composición rítmica.

⁹⁰ Cf. 41.

entrelazado es el uso melódico que a través de dos o incluso de más intervalos o sonidos saltados emite un solo tono y realiza el melos colocando primero bien los intervalos o sonidos graves, bien los más agudos.¹⁰¹ Repetición *petiva* es el uso melódico por el cual conocemos qué sonidos se han de emitir, cuáles se han de emplear y con qué frecuencia cada uno de ellos, y en qué sonido se ha de comenzar y en cuál se ha de terminar. La repetición es también la que posee de manifestar el *énthos*.¹⁰²

La composición melódica se diferencia de la melodía, mientras que ésta es la expresión de un *melos*, la composición melódica es la manera de ser creativa. Los estilos *trópoi* de la composición melódica son genéricamente tres: diatrámboico, dómico y trágico. El estilo dómico es propio de la región líti-

¹⁰¹ La *petiva* (petra aquí) está usada en el sentido de altura vocal, sonido. Ese pasaje ha sido señalado como dudoso. Un ejemplo de entrelazado tomado del fragmento melódico de *Seikilos kema*, transcrito a nuestra notación: fa, do#, si, re, sol, do#, fa (B. Pinnavaars, *Demoseter*, pág. 54, nota 18). La interpretación de Mathiesen, *Axis Mundi*, pag. 92, n. 23 del entrelazado como equivalente a nuestra *petiva* comprende un diseño melódico entre sonidos separados por unos sonidos parter únicamente: sol, f, do#, sol, do#, sol, do#, sol.

¹⁰² La *petiva* era un juego de fichas de tipo estratégico que consistía, y parecer, en bloquear al adversario del contrario (cf. Plutarco, *Rey*, 333b, 467a). En la composición del *melos*, la *petiva* es la técnica manera posible de organizar una secuencia melódica y es definida por Clodius como la repetición de un sonido. *Antes*, *Axis*, 307v de una nuestra traducción por anticipación. La *petiva* es la más importante de las tres, ya que la repetición de un determinado sonido va a marcar la pauta creativa en la que se está componiendo el *melos*. La reiterada aparición de un sonido le proporciona una mayor importancia en la península melódica, por eso ella señala qué sonido es estructural y cuál es ornamental. La importancia de esta función puede ser la causa de que se le atribuyeran a la *petiva* poderes que van más allá del uso melódico, tales como indicar qué *amides* *Altes* quiza melódicos. Todo esto hacía que la *petiva* fuera la que en realidad regulaba el *Alto* de la composición (véase II.8).

una, el diurámbico es propio de la media y el trágico de la primera. Pero en cuanto a la especie se encuentran más estilos, a los que es posible clasificar por su semejanza con los genéricos: unos se llaman aráuticos, de los cuales los nupciales son un caso particular: otros cómicos, otros encoimásticos. Se llaman estilos [*trópoi*] porque en cierto modo muestran, a la vez que su mélos, el *éthos* de la mente.¹⁰⁰

Las composiciones melódicas difieren entre sí por el género, como la earmónica, cromática y diatónica; por el sistema, como la propia de la región primera, la de la región media y la de la última; por el tono, como el dórico, el frigio; por el estilo, rítmico, diurámbico; y por el *éthos*, así como llamamos sistática a aquella composición melódica mediante la cual provocamos pasiones de tipo aflicción, disistática a la que utilizamos para exaltar el ánimo, e *isommedia* a aquella mediante la cual conducimos el alma a la tranquilidad.¹⁰¹ Estos eran llamados *éthoi*, ya que mediante ellos se observaban y se corregían primero los estados del alma. Pero no se hacía sólo con ellos, pues si bien éstos cooperan como partes en la terapia de las pasiones, era en mélos perfecto el que llevaba a cabo la educación completa. En efecto, así como en los fármacos medicinales una materia cualquiera aislada no tiene la capacidad natural de curar las afecciones del cuerpo, mientras que la que está compuesta por la mezcla de más logra un beneficio completo, así también aquí la melodía hace poco para la corrección, pero el

¹⁰⁰ La palabra *trópoi* nombra también al carácter, al modo de vida; de ahí se sacó *trópos*, y la terminación conceptual con *éthos*.

¹⁰¹ Y *trópoi* (Jensen, *Artis*, 206) —mientras uno de estos tres tipos de *éthos* de las composiciones melódicas está relacionado con las tres partes del alma, respectivamente la parte deseante, la impulsiva y la racional (p. 234 y ss.). Ver I 40 sobre los estilos de la composición rítmica, donde llama *trópois* al *trópos*.

conjunto formado por la combinación de todas las partes es del todo suficiente.¹⁰⁵

Tengamos bastante con esto sobre el modo armónico de la música; poseamos a continuación a la teoría rítmica.

13. La palabra ritmo se usa en tres sentidos: se dice de los cuerpos inmóviles (como cuando hablamos de una estatua equitativa), de todos los móviles (y así decimos que alguien camina rítmicamente) y, en su sentido específico, de la voz. Acerca de este último nos proponemos hablar ahora.¹⁰⁶

El ritmo es, en efecto, un sistema formado a partir de tiempos dispuestos con algún orden, a cuyos estados (*phorai*) llamamos *drus* y *thérsis*: ruido y reposo. Puesto que, en general, los sonidos con un movimiento, aun hacen un enriquecido melódico inexpressivo y confunden la mente con los partes del ritmo las que establecen con claridad la potencia de un melódico, moviendo la mente de lado a lado, pero con regularidad. Así pues, *drus* es el desplazamiento hacia arriba de una parte del cuerpo y *thérsis* el desplazamiento hacia abajo de esa misma parte. La rítmica es la ciencia que trata del uso de lo que acabamos de decir.¹⁰⁷

¹⁰⁵ A lo largo de libro II se desarrollará en detalle el tema de la acción educativa – terapéutica de la música sobre el alma.

¹⁰⁶ El tema de Arsaudes es especialmente importante para conocer la teoría rítmica porque su exposición está muy próxima a la que se conserva de Aristóteles: vea un fragmento importante de sus *Elementos Rítmicos* II, los párrafos corresponden por el contexto de la *Poética*, *Introducción* a la *Clasificación Rítmica*, y un pasaje citado por Porfirio: *Salus et Tempus Primum in Commet. Arist. Poet.* 78-79).

¹⁰⁷ De forma paralela a la relación a lo largo a la métrica, el ritmo es definido como *anástrophos*, un conjunto configurado a partir de la desigualdad rítmica: tiempos de *anapa*, tiempos de *trépo*, tiempos de *trésopo*, tiempos de *trajacida*, arriba-abajo. Los términos *adrión* y *epótrios* hacen referencia al movimiento del cuerpo en la danza o al caminar: *trésopo* es *pas* (*pas*) y *trajacida* a *pas* en el *anapa* (*trépo* que *Epátrio* *Intm.* 4). De ahí que los *drus* consistieran los puntos de apoyo del movimiento: la operación *drus* (*drus*)

Todo ritmo se percibe por estos tres sentidos, por la vista, como es la danza; por el oído, como en el *mélus*, o por el tacto, como en las pulsaciones de las arterias. Pero el ritmo musical se percibe por dos: la vista y el oído. En música son regulados rítmicamente el movimiento del cuerpo, la quietud y la dirección.¹⁰⁸ Cada uno de ellos se observa tanto en el mismo como junto a los demás, específicamente con uno u otro o con ambos a la vez. En efecto, el *mélus* se percibe en el mismo en los diagramas y en las melodías irregulares, con el ritmo solo, por ejemplo, en las piezas (*breusaria*) y pasajes instrumentales, y con la dirección sola en las llamadas *canções di usas fechadas e abertas*. El ritmo se percibe en el mismo en la danza pura; con el *mélus* en los pasajes instrumentales; y con la dirección sola en los poemas con representación figurada, como los de Sócrates y otros parecidos.¹⁰⁹ Ya hemos dicho

degrada cada pie rítmico y, al aplicarse sucesivamente a estructuras temporales muy distintas, parangona los diferentes «lugares temporales» del desarrollo melódico de tal forma que permite percibir que «ondas» y con ellas sus respectivas potencias, así como o incluso importantes legión de lugar temporal donde son extractables, están sus notas de paso o adjuntas. Por ello el ritmo establece el sentido la potencia ética de la melodía. Para otras definiciones de ritmo atribuidas a varios autores véase Baquero, *ibidem*.

¹⁰⁸ La diferenciación aristotélica entre la música sobre la que se supone el ritmo, los danzantes, y el ritmo como forma está debida de este párrafo (cf. *Ética*, libro 3-9). Al establecer esta distinción, Aristóteles separa el ritmo en la música, considerando como un sistema abstracto de tiempos de «partícula» (así como en la danza, en el *mélus* o en el metro), con lo que la teoría rítmica se independiza de la métrica.

¹⁰⁹ En el sofista de las escuelas (los diagramas), no hay ritmo ni dirección. En las «melodías irregulares» (probablemente eran piezas instrumentales) recordadas sin regularidad rítmica, del mismo modo que las «vocaciones difusas» serían cantos «vocales de ritmo libre» es decir sin pulso constante, quizá alguna vez impromptu a nuestros corales (cf. André, *ibidem*, p. 85 y 98). Aristóteles se refiere a Sócrates de Maronea, autor de poemas de carácter lascivo y satírico que vivió en la época de Polícrates Filadelfo (p. 91 y 92).

cómo se observa la dicción con cada uno de los otros dos. Todos ellos *per se* producen el canto. El ritmo en la dicción es dividido por las sílabas, en el mélos por las razones de las *diésis* respecto a las *rhésis*, y en el movimiento del cuerpo por las figuras y sus límites, a los que también se llama puntos [*stémata*].¹⁰

Las partes de la rítmica son cinco, pues nos ocupamos de los tiempos primos, de los géneros del pie, de la conducción [*agōgē*] rítmica, de las modulaciones y de la composición rítmica [*ritmikhōphora*].

14. Tiempo primo es el tiempo indivisible y más pequeño, el cual también es llamado punto [*stémata*]. Digo más pequeño respecto a nosotros, pues es el primero que puede ser captado con la sensación. Se llama punto por ser sin partes, por la misma razón por la que también los geómetras denominaron punto a lo que entre ellos es sin partes. Este tiempo sin partes es como si fuera el espacio de la unidad. En efecto, en la dicción se observa en una sílaba, en el *mélōs* en un sonido o en un solo intervalo, y en el movimiento del cuerpo en una sola figura. Este tiempo se llama primo por lo que respecta al movimiento de cada uno de los que cantan y a la continuación de los demás sonidos.¹¹ Así pues, cada uno de nosotros podría

¹⁰ *stémata*. También tenemos similares: si bien lo dividido es el tiempo (cf. *Elem. Rím.* 9; en *Pausa*, *Int. Caus. Rím.* 3; y *Frag. Napol.* 20), la palabra *stémata* (punto) muestra a la marca que el ritmo impone sobre el flujo temporal y con las que se señala lo que nosotros llamamos partes del compás. La danza se entiende como una sucesión de figuras corporales o posturas (*stémata*), que resultan de la imposición de límites en el flujo del movimiento corporal. Del mismo modo que la melodía se establece con claridad en cada altura tonal (*rhésis* II 6), el movimiento propio de la danza también se fija sobre cada figura (cf. *Amintores*, en *Pausa*, *Int. Caus. Rím.* 4).

¹¹ El término griego *stémata* designa también al punto geométrico. El punto, la marca que separa figuras, sílabas o sonidos, define la unidad rítmica, el tiempo primo, una especie de máximo común divisor presente en toda la

haber emitido numerosas veces uno de ellos antes de haber cuído en la magnitud de los dos intervalos, pero a partir de la magnitud de los intervalos que siguen, como dije, se observa más exactamente.¹⁴

Tiempo compuesto es el que puede ser dividido. De los tiempos compuestos, uno es doble del tiempo primo, otro tripe y otro cuádruple. Así pues el tiempo rítmico ha llegado hasta el número cuatro. Esto también es análogo a la cantidad de sílabas que hay en un verso y guarda una relación natural con la voz metavélica.¹⁵ De estos tiempos unos se llaman rítmicos

rítmicos. Es el primero no por poseer un valor mínimo absoluto (pues su duración dependerá del tempo, de la conducción rítmica), sino por ser el más pequeño que puede ser percibido en la ejecución musical (igual que la sílaba es el intervalo más pequeño que se puede reconocer en la melodía: cf. I 10 y II 2). Si se exceptúan los tiempos imaginales, toda duración rítmica ha de poder ser medida con un tiempo primo tal como *Elem. Rím.* II 1. Sobre el Tiempo Primo en Prosa: *Gregor. Aris. Pro.* 73, 79 y en Prosa (ar.) *Ar. Rím.* 71.

Es curioso el sentido de esta última frase. Tal vez quiere decir que para determinar el tiempo primo de una obra no basta con los «compases» iniciales, sino que es necesario tener en consideración un fragmento más extenso: la palabra entera que puede utilizarse aquí como equivalente de sonido.

Respecto a las equivalencias, véase también I 42. Cada una de estas duraciones, las figuras rítmicas de la música griega, se marcaba sobre el signo de la nota melódica: el tiempo doble, el tripe, el cuádruple (también existía el signo para el quítruple). Véase *Anónimo de Brillemont* 3, 83. 15. Tradicionalmente, el tiempo primo (que no se acostumbraba a señalar) se ha transcrito a nuestra notación por una corchea, el doble por una negra, el tripe por una negra con pautilla y el cuádruple por una blanca. La duración de Aristóteles entre tiempo primo y tiempo compuesto es la misma que la de Anaxágoras entre tiempo no compuesto y tiempo compuesto (véase *Elem. Rím.* 2-3) por más que una primera aproximación podría hacer pensar que allí el tiempo no compuesto es aquella posición que en la ejecución rítmica nunca se subdivide y que, por lo tanto, sólo esta ocupada por un sonido: una sílaba o una figura (hay que tener presente que como en el caso de Aristóteles como en el de Anaxágoras se está hablando de duraciones temporales, no de las posiciones que configuran el pie).

[*diemphnhoi*], otros aritméticos y otros rítmicos: rítmicos son aquellos tiempos que guardan entre sí un orden que está en alguna razón, ta como la dupla $2:1$, la sesquiáltera $3/2$ y otras semejantes (pues razón es la relación mutua entre dos magnitudes similares); aritméticos son los tiempos completamente irregulares y encadenados irracionalmente, y rítmicos los tiempos que están en medio de ambos, participando en parte del orden de los rítmicos y en parte del desorden de los aritméticos. De estos tiempos rítmicos unos se llaman apretados [*stronghoi*], los que corren más de lo que deben, y otros expandidos [*peripleoi*], los que mediante sonidos unidos producen mayor lentitud de la debida.¹⁴ Además, unos tiempos son 10 simples y otros múltiples, los cuales también se llaman tiempos del pie.¹⁵

Pie es la parte de todo ritmo mediante la cual captamos el ritmo entero. Sus partes son dos: *áktis* y *metra*.¹⁶ Hay siete di-

¹⁴ Probablemente en la composición rítmica se empleaban duraciones no conmensurables con el tiempo mínimo de la obra, pero que, sin embargo, mantenían el esquema del ritmo. Así, estos tiempos rítmicos tienen algo semejante a nuestros tréiles y cuatiles (cfr. base también a 94: cfr. *Frug. Naxos*... 1). Este punto ya también es artículo de la discusión de Aristóteles entre *metra* y *áktis* y tiempos especiales de la composición rítmica (cfr. *Psalm. Ant. Circ. Rom.* 4).

¹⁵ Este concepto de tiempo múltiple (*pollakudon*) no es el mismo que el de tiempo compuesto (*synthetikon*). La distinción entre tiempo no compuesto (tiempo simple) y tiempo compuesto tiene que ver con la idea de una *metra* (una o diferentes duraciones que puede tener que medir una sílaba o una figura corporal: la distinción entre tiempo simple y tiempo múltiple depende, sin embargo, de que una duración temporal (cualquiera que sea su extensión) esté ocupada por una o por más figuras rítmicas.

¹⁶ Cf. *Avantós. Eikos. Rom.*... 11-17 y *Frug. Naxos*... 2. El pie es la unidad básica unidad del sistema rítmico. En cierto modo el pie rítmico equivale a nuestro compás: en cuanto que éste también organiza los tiempos en dos estados, pero se diferencia en que el pie rítmico griego incorpora también una organización interna, un esquema de duraciones que lo caracterizan.

ferencias entre los pies ¹¹⁷ por la magnitud, como los pies de tres unidades difieren de los de dos, por el género, como el sesquialtero y el doble; por la composición, según la cual ocurre que unos pies son simples, como los de dos unidades, y otros compuestos, como los de doce unidades: simples son los que se dividen en tiempos, compuestos los que también se resuelven en pies) ¹¹⁸ la cuarta diferencia es la de los racionales, aquellos de los que debemos enunciar una razón del *drón* respecto a la *rhéxis*, y los irracionales, aquellos de los que no podemos expresar durante todo él la misma razón entre sus respectivas partes temporales ¹¹⁹ la quinta diferencia es por el modo de la división, cuando, al dividirse de diversas maneras los pies compuestos, sucede que se producen distintos pies simples ¹²⁰ la sexta diferencia es por la configuración que se

¹¹⁷ Para estas diferencias véase Aristóteles, *Elementos Rítmicos* 21. 19 y en *Teoría de la Música* Rítmico 16. Dado que la extensión de un ritmo (lo que determina su género, es la relación entre la duración de su *drón* y su *rhéxis* (igual, doble, etc.), la extensión del *ritmo* que se expresa la magnitud, es el primer ordeno diferenciador de una estructura rítmica. En el capítulo 13 explicaré cómo se ubican los esquemas rítmicos *simple* (pies) a partir de la extensión total del pie.

¹¹⁸ Pie compuesto es el que *drón* $\delta\lambda$, la forma general de *drón* (*drón* en cierta otra subestructura *drón* $\delta\lambda$) es un pie que tiene como componentes otros pies. Pero el pie compuesto no es una mera juxtaposición de pies, sino una organización rítmica unitaria, igual que en nuestra música el compás de 9/8 no es simplemente tres compases de 3/8, sino una estructura a tres partes, donde la *anápsis* es la *díasis* y donde cada parte es un compás de 3/8.

¹¹⁹ Pies irracionales son aquellos cuyos *drón* o *rhéxis* tienen una duración irracional, no múltiplo del tiempo primo: un tiempo más largo que el de una unidad, pero más breve que el de dos, probablemente equivalente a nuestra corchea con puntillo (cf. Boetius, *Integra* 3. 3; Apuleio, *Elementos Rítmicos* 21). Véase también notas 13 y 44.

¹²⁰ Por ejemplo, un ritmo cuya duración es de seis unidades puede dividirse así: $2/1 + 2/1$ (dos pies trocaicos, lo que recuerda a nuestro 6/8); o también $4/2$ (un pie iónico, nuestro 3/4).

logra a partir de la división¹²¹, y la séptima por la oposición, cuando, dados dos pies, uno tiene el tiempo mayor en primer lugar y le sigue el menor, y el otro está al revés¹²².

Los géneros clónicos son tres, el igual ($1 : 1$), el sesquialtero ($3/2$) y el duplo ($2/1$) (algunos añaden también el sesquitercio ($4/3$)). Los cuantos se constituyen a partir de la magnitud de sus tiempos. En efecto, el número uno puesto en relación consigo mismo genera la razón de la igualdad; el dos respecto al uno, la duplo; el tres respecto al dos, la sesquialtera, y el cuatro respecto al tres, la sesquitercia.¹²³ El género (gual) comienza en el de dos unidades y llega hasta el de dieciséis, a causa de que se debilita nuestra capacidad para discernir ritmos mayores en el género. El género duplo comienza en el de tres unidades y va hasta el de dieciocho, pues ya no percibimos más allá la asimetría de un ritmo de tal clase. El sesquialtero comienza en el de cinco unidades y llega hasta el de veinticinco, pues hasta esa cantidad puede nuestra facultad sensible captar un ritmo de tal tipo. El sesquitercio comienza en el de siete unidades y llega hasta el de cuarenta: su uso es escaso.¹²⁴ También hay otros géneros que son llamados irracionales, no porque no tengan ninguna razón, sino porque no coinciden bien con ninguna de

¹²¹ El ritmo griego no es lo mismo, por ejemplo, “que —, como ocurriría en nuestro compás. Por la división de sus partes ambas son del mismo género: el igual o diatónico, pero por su configuración (*schéma*) se distingue el pie dactilo del espondeo.

¹²² Los tipos de pies comienzan por la *thesis* (béatos) y van por la *thesis* (epitétesis). Esta diferencia distingue, por ejemplo, entre un pie dactilo y un anapesto.

Son los mismos nombres que constituyen las consonancias en la música: el trítono el unísono; el *Antistrofion* en Píndaro, *Antipa* Cien Anm. Los géneros también se llaman respectivamente dactílico, ymbico y péonico, nombres con los que los describe en los próximos capítulos.

¹²³ Cf. *Antistrofion* en Píndaro, *Antipa* Cien Anm. 13 y *Frag. Mayor* 14.

las razones precedentes y porque guardan las proporciones según los números más que según las especies rítmicas.¹²

Unos ritmos son compuestos, otros no compuestos y otros si muchos son compuestos los ritmos consuetos a partir de dos géneros o incluso de más, como los de doce unidades; no compuestos los que utilizan un solo género de pie, como los de cuatro unidades, y mixtos los que unas veces se resuelven en iambos y otros en ritmos como los de seis unidades. De los ritmos compuestos unos los son por conjunción y otros por periodo. Es por conjunción la composición de dos pies sinople y no semejantes: periodo es la composición de más.¹³

15. De los géneros del pie, el primero es el dactílico a causa de su igualdad: acerca de él hablaremos primero. En el género dactílico los ritmos no compuestos son seis: proceleusmático simple, de *thesis* breve y *drasis* breve: proceleusmático doble de dos breves en la *thesis* y dos breves en el *drasis*, y viceversa: anapesto desde el mayor, de *thesis* larga y dos *drasis* breves¹⁴; anapesto desde el menor, de dos *drasis* breves y *thesis* larga; espondeo simple, de *thesis* larga y *drasis* larga, y es-

¹² «La relación entre la magnitud del *drasis* y de la *thesis* es la que por naturaleza es la igual, ni la doble, ni un otro número idéntico» (cf. *Alexandros Rhod. 2. 1*. Véase nota 9, p. 41).

¹³ Aristóteles parece diferenciar entre pie compuesto, el constituido por más de un pie pero todos del mismo tipo (cf. I 33), del ritmo compuesto, el que está formado por pies distintos. Para ello usa la palabra «géneros» habría que entenderla en sentido amplio, como clase de pie (en I 35, por ejemplo, el iónico o masore es descrito como un ritmo compuesto, es cierto que posee dos esquemas pódicos, es bien los dos pies que lo componen pertenecen al género dactílico). Con esta sería los ritmos mezclados de los que habla en el capítulo 10: «los dactílicos y los proceleusmáticos» (combinaciones de pies de diferentes géneros rítmicos (entendiéndolo ahora «géneros» en su sentido técnico)).

La expresión brevis «dos *drasis* breves» hay que entenderla como «drasis de dos breves» (lo usado en las proposiciones citadas). El anapesto desde el mayor es el trimetro habitualmente dactílico.

pondeo mayor, que también se llama doble, de *thesis* de cuatro unidades y *arsis* de cuatro unidades. Por conjunción se producen dos ritmos, uno de los cuales se llama *júnico a minore* y el otro *júnico a maiore*: el *júnico a minore* se forma a partir del espondeo simple y el proceleusmático de dos unidades, y el otro a la inversa.

El ritmo dactílico fue llamado así porque el orden de sus sílabas es análogo a las partes del dedo ¹²⁸; el anapesto, bien por estar colocado en orden inverso o bien porque la voz corre *in* sobre las breves y descansa al llegar a la larga ¹²⁹; el proceleusmático, también llamado periquio, por usarse en las danzas pírricas y en los combates mismos ¹³⁰; el espondeo porque se cantaba en las ceremonias de libación ¹³¹, y el júnico por la vulgaridad del ritmo, a causa de la cual también fueron ridiculizados los jónicos. Y esto es todo sobre el género dactílico.

14. En el género ymbico entran los siguientes ritmos simples: *yambo*, de *thesis* que es la mitad de la *thesis* y *thesis* que es el doble de la *arsis*; *troqueo*, de *thesis* doble y *arsis* breve; *dimetro*, de *arsis* de cuatro unidades y *thesis* de ocho; y *troqueo marcado*, de *thesis* de ocho unidades y *arsis* de cuatro. Los compuestos por conjunción son los dos baqueos, de los cuales uno tiene en primer lugar el yambo y en segundo el troqueo, y el otro al revés ¹³².

¹²⁸ La palabra *digitus* significa dedo. La parte larga del dedo, la primera, equivale a las dos partes cortas.

¹²⁹ En el primer caso «anapestos» vendría de *anapnōi*, golpear al revés (etimología etimológica); en el segundo de *anapnauōmēi*, descansar. Ambas expresan el carácter análogo de este ritmo.

¹³⁰ *Kéleusmos* es la exhortación, la voz de mando.

¹³¹ Tal tipo de ceremonias se llamaban *spondai*.

¹³² Por las neóclases que nos proporcionan el *Papiro Oxy. XXXIV. 2681* ff. 13-33 y 40 9-20, pudo ser habitual en élite el recurso de concentrar la larga y breve del troqueo en un solo tiempo de tres unidades, con lo que un troqueo quedaría $\text{—} \text{—} \text{—}$ y el otro $\text{—} \text{—} \text{—}$. Ello explicaría que en la métrica se llamara baqueo al pie análogo que combina una sílaba breve y dos largas (cf. 1.44).

Los compuestos por periodo son doce. Cuatro están formados a partir de un yambo y tres troqueos (de los cuales el que tiene el yambo en primer lugar se llama troqueo desde el yambo; el que lo tiene en segundo, troqueo desde el baqueo; el que lo tiene en tercer lugar baqueo desde el troqueo; y el que lo tiene en el cuarto yambo sesquitercio). Cuatro tienen un pie troqueo y los demás yambos (el que viene primero el troqueo y los siguientes yambos se llama yambo desde el troqueo; el que lo tiene en segundo lugar yambo desde el baqueo o baqueo medio; el que lo tiene en tercer lugar baqueo desde el yambo; y el que lo tiene en cuarto, troqueo sesquitercio). Y cuatro están compuestos por dos troqueos a igual número de yambos, bien ambos pares puestos uno detrás del otro, bien de modo que un par rodee y el otro sea rodeado; el que viene primero los yambos y detrás los troqueos se llama baqueo simple desde el yambo; el que tiene los troqueos al comienzo y detrás los yambos, baqueo simple desde el troqueo; el que viene los yambos rodeados, yambo medio; y el que tiene los troqueos rodeados, troqueo medio).

El yambo recibió este nombre a partir del término *yambh zera*, esto es, injuriar dicho así, en relación al agujón [idr] (pues este ritmo es adecuado para ello por su aspecto de prosa y por la desigualdad de sus partes)¹²; el troqueo por hacer el paso rápido¹³; el *orthos* por lo respetable de su representación y de su paso¹⁴; el marcado porque al ser lento se sirve de marcas artificiales en sus tiempos para facilitar su seguimiento.

¹² La palabra *idr* nombra al agujón o al veneno de la araña. El yambo fue el ritmo más usado para la *idra*, el que más se acercaba al ritmo natural del lenguaje hablado (cf. *Azharón*, Poét. 1448b y 1449b).

¹³ La palabra *orthos* significa «rápido, de paso breve».

¹⁴ El término *orthos* significa también «recto».

doblando las *théseis* ¹³⁶. El baqueo fue llamado así por armonizar con los *mété* báquicos. Las específicas relaciones entre estos ritmos han tomado sus nombres del orden de sus pies.

En el género *pedónico* se producen dos pies no compuestos: el *peón diáguio*, de *thésis* larga y breve y de *árris* larga, y el *peón epíbato*, de *thésis* larga, *árris* larga, dos *théseis* largas y *árris* larga ¹³⁷. Se llama *diáguio* en tanto que es de dos miembros (*diáguon* = pues utiliza dos signos) ¹³⁸, y *epíbato* porque, al servir de cuatro partes, se origina a partir de dos *árris* y de dos diferentes *théseis* ¹³⁹.

17. Al mezclar estos géneros se originan más especies de ritmos. Hay dos *doctílicos*, el primero de los cuales se compone de un yambo y un *peón diáguio*; y el segundo, de un yambo, un *dáctilo* y un *peón*. En efecto, estas mezclas se han mostrado más afortunadas (eran llamados *doctílicos* por su variedad y de semejanza, y porque no se observan según la recitud de la composición rítmica) ¹⁴⁰. También se producen los llamados *proclílicos*. De éstos unos se componen de tres partes, de un *peón*, un yambo y un *tráqueo*; otros de cuatro, con un yam-

¹³⁶ La mayor parte de los ritmos se marcan, probablemente, con un golpe por cada pie o por cada diámetro. En el caso del *tráqueo* marcado se utiliza una otra marca auxiliar a igual de *ablativos* que los *compes*, para facilitar la ejecución.

¹³⁷ En la métrica los *peones* son pies con una larga y tres breves (cf. 1.43). Arístides aquí está dando la charación total de cada uno de los partes del pie: es decir, una *thésis* (o tres *molúlos*) y una *árris* de dos.

¹³⁸ Quizá esta frase quiera decir que a diferencia de los pies de los géneros igual y doble que se midieron mediante marcas igualmente espaciadas, el pie del género *pedónico*, al no ser convenientes entre sí los dos miembros del *tráqueo*, necesitaría dos marcas no equidistantes, una para la *thésis* y otra para la *árris*, algo similar a lo que ocurre con nuestros ejemplos de 5.8.

¹³⁹ *Epíbatos* significa «superable», pero no se entiende la explicación de Arístides.

¹⁴⁰ La palabra *doctílicos* significa «rítmico, medido».

do a ese pueblo, los otros toman sus nombres a partir de los que anteceden.

II. Queves comienza la teoría acerca de los ritmos con la teoría métrica han hecho su estudio técnico de un modo similar a éste. Sin embargo, los que la separan lo hacen de una forma distinta.¹⁴² En efecto, comenzando en el ritmo de dos unidades construyen números hasta llegar a los ritmos compuestos y los configuran según las razones interdictas: la *grai*, la *duple*, la *sesquialtera* y la *sesquitercia*. Y construyen unos ritmos desde la *diésis* y otros desde el *diésis*, y unos desde tiempos largos y otros desde tiempos breves. Y además, realizan unos con todos los tiempos breves, otros con todos largos y otros de forma mezclada, bien con predominio de tiempos largos o bien de breves, haciendo corresponder las *diésis* a las *diésis* por tiempos iguales o por tiempos desiguales, y hacen unos ritmos completos y otros con resúmenes o adiciones, en los cuales empieza un los tiempos vacíos. Vacío es un tiempo sin sonido que se pone para rellenar el ritmo, resúmen (*brimma*), en el ritmo, en el tiempo vacío más pequeño, y adición (*pristhesis*) es el tiempo vacío largo, doble del más pequeño.¹⁴³

La metodología deductiva para hallar los esquemas rítmicos a partir de la longitud total del pie que preceda (*Antistichē*) a continuación se resume potencialmente al que propusiera Aristóteles (*Enm. Rítm.* 1401a 34-35): la teoría rítmica aristotélica consistió en que la construcción rítmica se resuelve en la configuración concreta que adoptan los duraciones temporales. Solo en la clasificación del tiempo en dos grados, *diésis* y *pristhesis*, se ve la relación entre el ritmo y el metro. Según esto, dado una determinada *diésis* temporal, se comienza entre las duraciones de los arcos y la *diésis* se va uniendo antes para *avanzarse* sobre las posibles esquemas rítmicos, con independencia de que se realicen con tiempos largos o breves, o de tres a cuatro unidades, o con tiempos de síncopa.

¹⁴² Los ritmos también eran representados con signos gráficos en griego con α (signo que también servía para indicar la ligadura de dos *diésis* o *pristhesis*); la adición con β la adición de tres unidades con γ y la adición de cuatro unidades con δ . Véase *Enm. de Rítm.* 1401a 34-35.

Y a su vez, hacen los ritmos compuestos del siguiente modo: presentan el número entero y lo dividen en configuraciones rítmicas: si éstas tienen entre sí alguna de las razones que mantienen los tiempos de los ritmos simples declaran que esa configuración es rítmica (*érrythmion*), pero si no, cambian la configuración hasta que la división del número alcance las razones rítmicas. Por ejemplo: supuesto el número diez observemos sus configuraciones en lo que concierne a la generación del ritmo. A partir del número dos más el ocho no habrá ritmo, pues la razón cuádruple no es rítmica, de manera que el ritmo de diez unidades no estará constituido por el de dos unidades más el de ocho. Divido otra vez el número ocho en el tres más cinco, tampoco habrá una razón rítmica. Una vez más divido el número cinco en el tres más el dos, digo que el tres respecto a cada uno de los de dos unidades tiene la razón sesquialtera, de tal forma que el ritmo de diez unidades está constituido mediante éstos. De nuevo, si dividiera ese mismo número en el tres más el siete, la razón de estos números no sería rítmica. Divido el número siete en el tres más el cuatro, se mantiene la razón sesquitercia, a partir de la cual digo que está compuesto el ritmo de diez unidades. Y otra vez más, construyo ese mismo número a partir del de cuatro unidades más el de seis: se establece la razón rítmica sesquialtera. Y, de nuevo, lo divido en dos partes de cinco unidades, si ambas son simples tendrán la razón (igual) que también es rítmica, y si son compuestas construyo el ritmo de diez unidades haciendo la división como antes he dicho.

19. La conducción (*aygḗ*) rítmica es la rapidez o lentitud de los tiempos ¹⁴⁰ tal como cuando, conservando las razones que tienen las *thésais* respecto a las *ársais*, ejecutamos las

¹⁴⁰ Este concepto de *aygḗ* rítmica viene a corresponder a nuestra noción de tempo.

magnitudes de cada tiempo de forma distinta. Lo que mejor expresa la conducción rítmica es la distancia que hay entre las *thésais* y entre las *ársais*.

La modulación rítmica es la variación de los ritmos o la de su conducción. Las modulaciones se producen de doce modos según la conducción rítmica; según la razón del pie, cuando se pasa de una razón a otra, o de una sola a más, o de un ritmo no compuesto a uno mixto, o de un ritmo racional a uno irracional, o de uno irracional a otro irracional, o de los que se diferencian por oposición a sus correspondientes, o de un mixto a otro mixto.³⁹

La composición rítmica (*rhythmospoxia*) es la capacidad creadora de ritmo. La composición rítmica perfecta es aquella en la cual están contenidas todas las configuraciones rítmicas. Se divide en las mismas partes que la composición melódica: la elección (*léxis*), mediante la cual conocemos qué clase de ritmo se ha de utilizar, uso (*chrésis*), mediante el cual hacemos corresponder de modo conveniente las *ársais* a las *thésais*; y mezcla (*mélés*), según la cual combinamos entre sí los ritmos, si acaso fuera necesario. Los estilos (*urépsis*) de la composición rítmica, igual que los de la armonía, también son genéricamente tres: sistílico, diastílico y hesicástico. Dividimos cada uno de ellos en especies, con los mismos criterios que los mencionados en la composición melódica. La mejor composición rítmica es la que produce la virtud y la peor la que produce el vicio. Del modo en el que se origina cada uno de ellos se hablará en la parte dedicada a la educación.⁴⁰

³⁹ La enumeración está incompleta.

⁴⁰ La exposición de las partes de la composición rítmica, así como la de sus estilos cuando establece paralelismo con la de la composición melódica, el 1.º y 2.º del cap. 13 del libro III hablan de *urépsis* de cada tipo de ritmo.

20 Algunos de los antiguos llamaban al ritmo masculino y al
 mélos femenino, pues el mélos es inactivo y amorfo, puesto
 que posee la razón de la materia por su adecuación a los con-
 trarios, mientras que el ritmo lo modera y lo vuelve ordenada-
 mente, al poseer la razón de que produce respecto a lo produ-
 cido.¹⁴

Ahora que hemos completado nuestra exposición acerca
 del ritmo deberíamos ocuparnos también un poco de la del me-
 tro.

20 La métrica comienza con la exposición que concierne
 a las letras (*stropharia*, «elementos»), continúa con la de las síla-
 41 bas, luego con la de los pies. Luego, así mismo, con la de los
 metros, y termina con la del poema, que se juxtapone para
 mostrar el objetivo de la métrica.

La letra es la parte más pequeña de la voz articulada. De las
 letras, aquellas que emiten un sonido claro y audible se llaman
 vocales; las que alcanzan el oído de manera confusa, semivoca-
 les, y las que suenan poco y de forma oscura se denominan
 «mudas», esto es, de poco sonido. Las vocales que pueden ser
 ejecutadas en el tiempo más pequeño se llaman breves; las que
 30 necesariamente se ejecutan en un tiempo mayor, largas, y las
 ambiguas respecto al tiempo, «diferonas» (*diferona*, «comunes»);
 las semivocales que en los metros equivalen a dos consonan-
 tes se llaman dobles; las que en la combinación valen menos

¹⁴ *Metaph.* 17. La ambigüedad de los nombres aristotélicos de forma-agente y materia al ritmo y a la melodía parece de procedencia aristotélica, si bien la correspondencia del ritmo con *forma* y *materia* está ya en el origen del pensamiento griego: los términos *éidos* (*éidos*) y *hulón* (*hulón*) designan en principio un mismo concepto, aunque después la palabra *éidos* («aparece preferentemente a la forma en movimiento y *hulón* a la forma estática»). La conexión del ritmo y la melodía con las categorías de lo masculino y lo femenino, que son determinantes en la concepción ética del libro II, podrían ser de origen pitagórico o daemónico.

que una consonante. líquidas, y la que no comparte ninguna de estas peculiaridades, la sigma, es llamada independiente. Y de las mudas, las que mueven el aire de la superficie se denominan puras: las que expulsan el aire desde dentro con fuerza, aspiradas: y las que lo hacen entre una y otra fonsina, intermedias.¹⁹⁰

21. Al juntarse esas letras se originan las sílabas, las cuales tienen los mismos nombres que los diferentes aros de vocales que presentan. Unas sílabas obtienen sus valores a partir de una sola letra y otras a partir de más. De estas últimas, unas lo hacen a partir de vocales, como los diptongos —los cuales decimos, se producen por crasis por combinación o por predominio¹⁹¹—, y otras también mediante consonantes, como las sílabas que se configuran por posición. Así pues, las sílabas que tienen una letra larga, o una diérrona alargada, o una letra breve combinada con una diérrona, o dos diérronas combinadas entre sí, se llaman largas: las sílabas que tienen una vocal breve o una vocal diérrona abreviada, bien estén solas o bien con una consonante simple, se denominan breves. Y éstas son las diferencias naturales de las sílabas. Pero se producen también algunas sílabas largas por la adición de las consonantes, las cuales adquieren longitud bien por la posición de sus propias letras, como la sílaba que termina en dos consonantes o en una

¹⁹⁰ Las vocales son breves *e* o largas *α* o diérronas *ο* o *υ*. Las consonantes son semivocales y mudas. Las semivocales, dobles, *π*, *λ* y *ι*, líquidas *μ*, *ν* y *ξ*, independientes, *σ*, las mudas: puras, *ρ*, *κ* y *τ*, aspiradas, *π*h, *λ*h, *ι*h, intermedias *θ*, *δ* y *γ*. Para la descripción de sus cualidades y forma de ejecución véase el *Libro II*, 26.

¹⁹¹ Parece que la diferencia entre esos tres tipos de diptongo dependería de la manera en la que se unen las vocales: por resaca (crasis), a partir de la cual surgían nuevos sonidos por combinación, en los que ambas vocales conservaban su sonoridad, y por predominio, en los que el sonido de una vocal se imponía sobre el de la otra.

consonante doble, bien por la posición de las letras que le siguen, como la sílaba que lleva detrás dos consonantes o una consonante doble, o bien por ambas causas, como la sílaba que termina en consonante simple y lleva detrás otra consonante simple.¹²¹

Y puesto que esto es así, se ha mostrado que las magnitudes de las letras son iguales en número a los intervalos del tono: por un lado, la más pequeña de las letras es la cuarta parte de la más grande, como la décima es respecto al tono, y por otro, la intermedia es la mitad de la mayor y el doble de la menor. En efecto, la mitad de la sílaba larga es la breve y la mitad de la breve es la consonante simple. Esto es evidente a partir de que la breve llega a ser larga al juxtaponerle bien una consonante doble, bien una sola vocal.¹²²

¹²¹ Cf. Hiestand, *Manual de Métrica* I 1-3 (ed. M. Constant, *Hypothetismus Declinationis*, Leipzig, 1906). El verso es una corriente ininterrumpida de resonación sólo cortada al final por el periodo, por lo que la división métrica pertenece exclusivamente a la secuencia de vocales y consonantes, sin tener en cuenta la separación de las palabras. Por eso, cuando entre dos versos sólo hay una consonante ésta tiene, en general, a semejanza del antecedente de la que le sigue, más que a consona que le precede, con lo que no añade longitud, pero son dos o más las consonantes que la preceden, y no formase grupos ni se prolonga la vocal que la detrás, la primera cuenta la mayor, prolongando por la duración de esa sílaba.

¹²² Hay noticias en Chrysostomus: *Commentarii a Hieronymo*, c80, ed. Thomsen; y en Schoffo B a Hieronymo (pág. 237, ed. Cova), de la atribución de esos valores numéricos a las letras por parte de algunos rítmicos. Para su aplicación a la métrica se ha de tener en cuenta lo siguiente: el espacio o medio que va desde la primera vocal de una sílaba hasta la primera de la sílaba que le sigue los dos únicos posibles valores son breve y larga (toda cantidad que no llegue a dos tiempos es breve, toda la que exceda de dos es sólo larga).

Cf. Schoffo A a Hieronymo 95: las relaciones entre los elementos pueden reducirse al valor total (sílabas, versos), en estas equivalencias: sílabas métricas presentan la estructura armónica: número y número bajo el mismo modelo: los cuatro primeros números como principios de toda estructura organizada.

Además, unas sílabas en su yuxtaposición con las siguientes aparecen ya como se observan en sí mismas, mientras que otras cambian, como se puede ver en las largas por posición y en las comunes (pues a partir de las diferencias mencionadas en las sílabas se establecen las diferencias de las llamadas en las tres sílabas comunes o intermedias). Se llaman intermedias y comunes porque unas veces cumplen el servicio de una breve y otras el de una larga. Unas se obtienen a partir de las largas por naturaleza, cuando una sílaba termina en vocal larga y la siguiente comienza en vocal (pues, al no tener una consonante en medio que una estas sílabas abiertas cuando producen sus sonidos aminoran la tensión de la voz y nuestro esfuerzo por alcanzar la segunda sílaba, en razón de la continuidad de la voz, antes de que haya sido emitida completamente la primera, acorta la longitud del sonido precedente); otras se obtienen a partir de las breves por naturaleza, cuando la sílaba termina en una parte de la oración (pues la distancia que hay entre el fin de la primera parte y el comienzo de la segunda añade longitud a la sílaba); y otras a partir de las largas por posición, cuando de las dos consonantes que van detrás, la primera es muda y la segunda líquida (pues el sonido de la segunda letra, que es más fino, es comprimido y apretado por el de la letra que encabeza la combinación, que es de sonido más grueso).¹²

¹² Estos tres casos de sílabas comunes se corresponden con los tres de los citados por Melissuō. En los textos nuevos por una parte de la creación, hay que entender «una palabra» con la salvedad de que los vocablos pospositivos forman parte de la palabra precedente y los prepositivos de la siguiente. El primer caso consiste en que una sílaba que termina en vocal larga o diptongo se puede medir también como breve si la siguiente sílaba empieza por vocal. Por ejemplo, en *Awāra mōi enuepe Adawa* «Ad...» la sílaba *mōi* se mide como breve. De esta alteración, habitualmente conocida como *enuepe*, se hizo una definición que se produce con mucha libertad en el fin de palabra y más raramente en el medio. El segundo caso de *Awāra* coincide con el

A su vez, algunas de estas sílabas resultan comunes en menor grado algunas de las obtenidas a partir de las largas por naturaleza, cuando la sílaba que sufre la colisión de vocales termina en una parte de la oración y es uno de los diptongos por combinación (no refiero a diptongos compuestos mediante el +, pues estas sílabas hacen sus sonidos mejor tensados, sonando ambas vocales con claridad).¹²⁴ algunas de las comunes obtenidas a partir de las breves, cuando una sílaba que termina en una parte de la oración sufre la colisión de vocales y, aun siendo muy débil, adquiere más longitud que si fuera común, si sucede que la letra inicial de la siguiente sílaba es aspirada.¹²⁵ Y también lo son algunas de las comunes obtenidas a partir de las largas por posición, cuando es la m la inmutable que está combinada con la muda que encabeza la sucesión. En efecto, mientras que las demás líquidas se pronuncian mediante una emisión de aire, ésta es la única que nos vemos forzados a pronunciar obstruyendo nuestras salidas, y, ciertamente, no es inverosímil que el órgano fonador, que está afectado en el mismo momento por propiedades contrarias, corte la homogeneidad de la voz. He aquí por qué, incluso si combinatoramos

tercero descrito por Hesíodo: una sílaba breve al final de palabra se puede medir como larga aunque no vaya seguida de dos o más consonantes. Por ejemplo, en *ἦναι δὲ μέγα δεικνύει ἐπὶ δὲ πύρρον* (H. XIV 42) la alfa de *μέγα* es breve y, sin embargo, la sílaba se mide como larga. El tercer caso, segundo de Hesíodo y generalmente conocido como *correpto anacapa*, ocurre porque una consonante muda seguida de una líquida puede formar grupo y funcionar como una sola consonante, con lo que no se produce el alargamiento por combinación. Por ejemplo *ἀνέπαυον* = *ἀνέπαυον*, *ἀνέπαυον* = *ἀνέπαυον* de donde proceden todos los ejemplos.

¹²⁴ El texto es confuso y la lengua dificulta todavía más su interpretación. El sentido de esta primera excepción, aunque errático, podría ser que las sílabas finales de palabra que varíen en cierto tipo de diptongos se abrevien con más dificultad.

¹²⁵ Widdowson-Ingram señala este pasaje como dudoso.

otra inmutable con la *mi* y quisiéramos pronunciar ambas con claridad, de ningún modo haríamos la sílaba común, sino larga por posición. De hecho, también algunos de los antiguos, queriendo hacer en muchas ocasiones breve la sílaba que precede a este grupo, pasan comiendo por el sonido de la *mi* y hacen audible sólo el de la *ni*.¹²⁶

Es necesario también observar que si queremos juzgar la sílaba sola hemos de reconocer su magnitud a partir de sus propias letras, pero si queremos juzgarla en la configuración del pie hemos de tener en cuenta también la sílaba siguiente para un conocimiento completo en el contexto del pie. A la par que esto afirmamos que la última sílaba de cada metro es indiferenciada, pues no le sigue ninguna sílaba mediante la cual fuera convenientemente atribuido una magnitud precisa.¹²⁷

22. A juntarse las sílabas entre sí se originan los pies, por lo que también se llaman sistemas de sílabas.¹²⁸ En efecto, cuando se juntan dos sílabas se originan cuatro pies (pues si

10

¹²⁶ La *ni* se dobla con más dificultad que las otras líquidas que la muda preceden, por lo que la sílaba intenta ilusoriamente ser medida como larga. La afirmación de Antístenes cuando se le atribuye por Helesedón a Telíodoro (cf. *Metaph.* 1.1.3) y, en el mismo lugar, los ejemplos del propio Helesedón, inmutables son las líquidas, por ser porque al combinarse en culren acentuarse como las mudas, o las respuestas con acento.

La exposición métrica que propone Antístenes es independiente de criterios que, en sentido estricto, pertenecen al ritmo musical (un poco más abajo habla de los ritmos que consideran que el ritmo del metro y el metro tienen distintos metros, 1.1.3ap. 13). En esa muestra que en el estudio de los poetas griegos ha atraído a la duración y disposición de los sonidos en *metron* y *ritmos*, en el tratamiento del pie métrico se une a los esquemas de repetición creados por la alternancia de sílabas (diguales, largas, breves, el hecho de que la complejidad de las duraciones ritmicas haya de quedar reducida en el *metron* a sólo dos posibles valores, unido al cambio de perspectiva y de fuente, explica las diferencias que se observan en la denominación y descripción de algunos pies, véase a modo de ejemplo más abajo).

tiene ambas sílabas breves se origina el pomico, también llamado parainho; si tiene ambas largas el espondeo; si tiene una breve en primer lugar y le sigue una larga el yambo, y si están en orden contrario, el troqueo. Cuando se ponen juntas tres sílabas se originan ocho pies, pues, o tiene las tres breves y hace el corco, o las tres largas y hace el moloso, denominado así por ese pueblo¹⁸⁹; o una larga y las demás breves, repartidas en las tres posiciones, y hace el dáctilo, el anfíbraco y el anapesto; o una breve y dos largas, alternando su posición, y se produce el baqueo, el anfímacro y el palímbaqueo. Cuando se disponen cuatro sílabas se originan dieciséis pies, a los que es posible observar mediante métodos similares: el que tiene cuatro breves se llaman proceleusmáctico; el que tiene cuatro largas, diéspodo; el que tiene dos breves delante y dos largas detrás, jónico o máxio; el que está configurado a la inversa, jónico o máxio; el que tiene las largas en los extremos y las breves en medio, corambo; el que las tiene a la inversa, anapesto; el que tiene las largas en las posiciones impares y las breves en las pares, ditroqueo; el que las tiene a la inversa, diyambo; cuando tiene una sola larga y las demás breves produce cuatro peones que reciben su nombre a partir de la posición de la larga (el que tiene la larga en primer lugar se llama peón primero, el que la tiene en segundo peón segundo y de modo análogo los siguientes); si tiene una breve y las demás largas da lugar a los sesquitercios *epitritoi*, los cuales reciben su nombre a partir de la posición en la que colocamos la breve, del mismo modo que en los peones (la configuración se llama sesquitercia porque se establece a partir de pies que tienen una razón sesquitercia, la que tiene el cuatro respecto al tres, pues uno de sus disílabos es de tres unidades y el otro es de cuatro). Y de nuevo, al juntarse estos disílabos y trisílabos se originan treinta

¹⁸⁹ Los molosos eran algunos pobladores de la región central de Éfeso.

y dos pies pentasílabos, y al yuxtaponerse los trisílabos entre sí sesena y cuatro pies hexasílabos, éstos también se denominan conjunciones *syzygíais* métricas. Así pues, la sílaba, el pie y el metro fueron desarrollados sólo hasta el número seis a causa de la perfección de este número y de que en él están comprendidas todas las razones de la consonancia.¹⁵⁰

23. A partir de los pies se construyen los metros. El metro es, por tanto, un sistema de pies formados a partir de sílabas desiguales que se extiende sobre una longitud adecuada. Algunos dicen que el metro difiere del ritmo como la parte del todo (pues dicen que el metro es una sección del ritmo, por lo que se llama metro de *metreîn*, que significa dividir)¹⁵¹ otros dicen que difiere por la materia. En efecto, puesto que lo que llega a ser es generado a partir de al menos dos realidades distintas: el ritmo, dicen, tiene su esencia en el *drón* y la *rhûsis*, mientras que el metro la tiene en las sílabas y en su desigualdad: por eso el ritmo se establece incluso mediante sílabas iguales y pies opuestos, mientras que el metro nunca lo hace mediante pies que tienen todas las sílabas iguales y pocas veces con pies opuestos.¹⁵²

Los metros prototípicos y simples son cuatrero, dactílico, anapéstico, yámbico, trocaico, coriámbico, anapéstico, dos jónicos y pélico. Mientras que los otros se desarrollan dentro de

¹⁵⁰ Se puede pensar que en él son están comprendidas todas las razones de la consonancia, tomando en cuenta que la octava consta de seis tonos. Respecto a la perfección del número seis véase III, 10, 9 y 12.

¹⁵¹ Esta clasificación de metro «medida» relacionada con *metreîn* (parte) atribuida se encuentra en Longino, *Prilegíemeno a Hefestíón* 85 (ed. M. Chavarrinko), aunque parece poco probable que sea correcta.

¹⁵² En el poema no cantado (al margen de la prosodia), el único recurso para expresar el ritmo es la alternancia de sílabas largas y breves; por ello una forma métrica (no un verso aislado) necesita combinar duraciones distintas. Por el mismo motivo la «oposición rítmica» es un recurso principalmente rítmico, pues la música dispone de múltiples medios para establecer uno o varios sonidos como *rhûsis* o como *drón*, al margen de su duración.

de lo conveniente hasta los cuatro pies, el metro dactílico cuando es cataléctico llega hasta los seis pies. Este, en efecto, se escande por un solo pie y alcanza aproximadamente los veinticuatro tiempos, el mismo número que las diéssis que hay en un octava, pero los demás se escanden por dipodia o por conjunción y llegan hasta treinta tiempos o poco más: por lo que algunos teóricos, dividiendo en dos partes los metros que sobrepasan dicha cantidad temporal, los denominaron compuestos.

De los metros, unos se llaman acatalécticos, cuantos cumplan sus sílabas completan los pies, otros catalécticos, cuantos suprimen una sílaba del pie final por razón de la solemnidad que proporciona la cadencia (*katálexis*)⁴² más larga, otros braquicatalécticos, aquellos en los que falta un pie de sílaba y otros hipercatalécticos, aquellos en los que sobra una sola sílaba, pues si lo que sobra es un pie el resultado es el mismo que el braquicataléctico.

Y algunos son dimetros, otros trimetros, otros tetrametros, y así hasta seis. Además, unos se producen sólo mediante pies isócoros y otros también con pies que tienen más tiempos. Y unos metros admiten los pies isócoros, si pueden mantener su propia naturaleza, pero otros no los admiten, cuantos por esta causa adquieren la apariencia de otro metro. Y además, algunos metros comienzan con los pies de los que toman sus denominaciones completos, pero otros lo hacen desde pies más pequeños, como los metros logaédicos⁴³. Y unos hacen las

⁴² Cf. Flauto: *Musica*... 7-14.

⁴³ Logaédicos, la palabra de origen griego (*logos*, y *naidō* 'canto'), son metros que combinan los pies de tipo troqueo (troqueos o gambos) con los del tipo dactílico (dactilos o anapaestos). Sobre el uso de los logaédicos en los metros dactílicos y anapaésticos véase 47 y 48 de *Alcibiades: Musica*... 74 y 28. La realización rítmica de estos metros implicaría, probablemente, la equiparación temporal de ambos pies, alargando las duraciones del pie dactílico (tal vez éste fuera el caso de los metros rítmicos descritos en 57-58).

sinécfonesis de sílabas por exigencias métricas y otros no la hacen. Hay sinécfonesis cuando para mantener la buena proporción de pie empleamos dos sílabas que no tienen una consonante en medio en lugar de una sola, dos breves en lugar de una breve, o una breve y una común en lugar de una común (lo que raramente se produce); o dos breves, o una breve y una larga, o una común y una larga, en lugar de una larga.¹⁴⁴

24. Hablemos brevemente acerca de cada uno de los metros.¹⁴⁵ comenzando con el dactílico. En efecto, este metro es el más solemne de todos al tener siempre en primer lugar la sílaba larga. El metro dactílico admite el pie dácilo y el espondeo en cuanto que es isócrono, pero de ningún modo el proceleusmático (pues esto no es conveniente debido a la abundancia de breves). Comienza en el dimetro y llega hasta el hexámetro, unas veces es anapestico y otras es catalectico; y cuando es capaz de admitir el pie troqueo al final es llamado específicamente heroico. Pero sólo el hexámetro recibe esta denominación, pues es más solemne debido a su extensión y a que comienza con una sílaba larga y termina en una cadencia de considerable tamaño.

Las cesuras convenientes de este metro son: la primera, la de la sílaba que está detrás de dos pies, la cual, al duplicarse también produce el elegíaco, cuya virtud consiste en tener necesariamente larga la sílaba que sobra en la primera conjunción y en que la segunda conjunción está compuesta obligatoriamente de dos dactilos.¹⁴⁶ la segunda, la del troqueo que está 20

¹⁴⁴ Cf. Horacio, *Manual*, 8-10. Sinécfonesis es unánimo de sílabas.

¹⁴⁵ Cf. la descripción de cada uno de los metros con Plutarco, *Manual*, 9-43.

¹⁴⁶ El metro elegíaco, que sigue habitualmente al hexámetro en el drama elegíaco, está formado por la duplicación de la cesura penúltima: $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ donde sólo las breves de los dos primeros dactilos pueden ser sustituidas por largas (cf. Horacio, *Manual*, 9).

detrás de dos pies, la tercera, la de la sílaba que está detrás de tres pies, la cuarta cesura es, según algunos, la de cuatro dactilos o, lo que es mejor, la del cuarto troqueo. La división en partes iguales se llama diéresis más que cesura. Cesura es una parte del metro, la primera en la que se completa una palabra más allá de dos pies, que divide al metro en partes desiguales.¹⁶¹

Dentro del género dactílico algunos han hecho estas especies: dímetro, trimetro, tetrámetro y pentámetro. Otros lo escandan también por conjunción haciendo tetrámetros catacórticos. Y otros incluso, sustituyendo el dactilo sólo en las primeras posiciones y colocando los pies disílabos no catórticos con él, hacen los metros llamados logéclicos.

El inverso al dactílico, el metro anapéstico, admite estos pies: el dactilo (pies lo hace más solemne), el espondeo más corto y el proceleusmático. Comienza en el dímetro y llega hasta el tetrámetro. Cuando es simple se produce por un solo pie, y cuando es compuesto, debido a la razón que dijimos, se produce por conjunción o por dipodia (una dipodia es un pie tetrasílabo y ya hemos dicho antes qué es la conjunción). Admite todas las especies de cadencia (*katálaxis*), y el método y uso de los logéclicos empleando no sólo pies disílabos de menos unidades en las primeras posiciones sino incluso el troqueo en las últimas.

25. El metro yámbico admite el pie dactilo, el tríbraco y el anapéstico, pero en absoluto el troqueo, ya que se transformaría

¹⁶¹ La cesura (*caesura*) es una división del verso marcada por un final de palabra. Diéresis (*diuresis*) es, en los textos antiguos, la división del verso en dos partes iguales más que la coincidencia entre fin de palabra y fin de metro (cf. P. Huet, 153, col. 6). En resumen, la primera cesura también es llamada pentámetro (cinco medias partes de dactilo); la segunda, hipocatactico o frenética (por estar en tiempo débil); la tercera, hipocatactico (siete medias partes); la de cuatro dactilos, bucólica; la cesura del cuarto troqueo no está documentada fuera del *epitaphy* de Anacreón.

en otro metro. Admite el pie espondeo en las posiciones impares, pero nunca en las pares, pues el yambo en la posición par es el que diferencia al metro yámbico de su parecido con el dactilo.⁵¹ Por eso también emplea muy raramente los pies isócronos al espondeo y sólo en las posiciones impares. En la posición final admite en los acatácticos el pirriquo, pero también el espondeo cuando se produce el llamado cojo (*chôlôn*)⁵² y en los catácticos el apíbraco o el buqueo, debido a la sílaba indiferenciada. Comenzando en el dimetro llega hasta el tetrametro, y se escande por dipodias. Admite también todas las especies de condensas (*katalexeis*) y sus cesuras apropiadas son la de la sílaba que está detrás de dos pies, que se llama pentemímeres, y la de la sílaba que está detrás de tres, que se denomina heptemímeres.

Su opuesto, el metro trocaico, admite el pie tríbraco, el dactilo y el anapesto, mientras que sólo admite el espondeo en las posiciones pares, por las razones que antes hemos dado respecto al yambo y porque si se ponen muchas largas seguidas la continuidad de la voz es interrumpida por la sucesiva magnitud de las sílabas. Si fuera catáctico también admitiría el pie anímacro o el dactilo. Comienza en el dimetro y llega hasta el tetrametro. También se produce el trocayo cojo cuando un espondeo cae en la última posición impar. Su cesura más agradable es la de los tres troqueos, pero admite también las otras.⁵³

⁵¹ El trimetro catáctico (o yámbico cojo) es. La penúltima sílaba (que desde su caída se espera una breve) rompe el ritmo yámbico en el lugar más sensible: trasponiéndose la cesura de que viene o continuacion un troqueo, pues la última sílaba es indiferenciada.

⁵² El espondeo en el pie impar de la última dipodia sufre el espondeo rítmico troqueo, de forma similar a la que ocurre en el colónmetro. Mientras que en los metros yámbicos son significativos los pies pares de la dipodia, en los trocaicos lo son los impares (tal vez porque coinciden en el ritmo con los pies pares de las dipodias yámbicas y trocaicas respectivamente). Por ello, en los metros yámbicos las asociaciones van principalmente sobre pies impares, y en los trocaicos sobre pies pares.

26. Los metros formados a partir de éstos son el coriámbrico y el antispástico. El coriámbrico admite la dipodia yámbica pura y la de siete unidades, pero raramente la conjunción isócrona a él.²⁰ Cuando es simple comienza en el dímetro y llega hasta el terciómetro. Además, también admite las diferentes cadencias (*kataléxeis*). El metro antispástico es medido por el pie del mismo nombre pero muchas veces también cambia el primer di sílaba por los otros di sílabos (de modo más conveniente cuando lo cambia por el espondeo, aunque alguna vez lo cambia por los demás). Comienza en el dímetro y llega hasta el terciómetro. Si adopta en toda posición los usos mencionados del pie inicial hace la cadencia, por razones de la conveniencia, en una dipodia yámbica pura. Cuando es catalectico también admite el anábraco o el bagueo. Y unas veces pone delante en las posiciones impares la dipodia antispástica y detrás la yámbica y otras hace lo contrario, cambiando también de modo similar el primer pie de la dipodia yámbica por los demás di sílabos y en algunas ocasiones, por el tríbraco o el anapesto, a causa de su parentesco con el yambo.

27. De los metros jónicos, el jónico o masore está compuesto por un espondeo y un puriquio. A menudo cambia en la primera dipodia el espondeo por el yambo, cualquiera que sea la extensión del metro. Desde el dímetro llega hasta el terciómetro y admite todas las especies de cadencias (*kataléxeis*). Admite la dipodia trocaica pura en la posición impar y la de siete o unidades en la par.²¹ Muchas veces emplea también el pie

²⁰ Puesto que el coriámbrico tiene carácter yámbico la dipodia de siete unidades debe de ser la yámbica que resulta de sustituir el troqueo del primer di sílaba por el espondeo: — — — — —. La conjunción isócrona de seis es la que se produce al resolver la larga del troqueo en breves: — — — — — que Aristides ha definido la conjunción isócrona como un pie pentasílabo o hexasílabo — — — — —.

²¹ La dipodia trocaica de siete unidades (*heptasíēmos*) lleva el espondeo en la segunda posición — — — — — a diferencia de la dipodia yámbica de siete unidades que lo lleva en la primera: — — — — —. C. Maury, *Œuvres*, 290.

moloso, contrayendo las breves en una larga, o la conjunción yámbica pentasílaba y hexasílaba, resolviendo las largas en breves. El jónico *a minore* es medido por el pie del mismo nombre, pero con frecuencia también por el ditroqueo, cuando empleamos este último convertimos la dipodia que le precede en peón tercero, para que el poema no se haga duro al estar colocadas tres sílabas largas seguidas. Adquiere también las capacidades de cadencias *kataclética*, y adquiere variedad al convertir las breves en largas y resolver las largas en breves.

El metro peónico se llama también crítico porque unas veces es medido por peones puros y otras por pies críticos.¹⁷² Se extiende hasta el tetrámetro, pero a guisa incluso han compuesto pentámetros. Estos metros se producen también mediante el peón cuantopuro, a partir del cual muchas veces algunos, contrayendo un dos sílabas breves del medio en una larga, componen el metro báqueo mediante el pie báqueo puro, o bien, resolviendo la larga final en dos breves, hacen lo mismo mediante todas las sílabas breves, conservando sólo como peón cuantopuro la terminación, a causa de la conveniencia de la larga para el final.

Así pues, éstos son los metros simples y prototípicos.

23. A partir de estos metros, cuando están duplicados los sílabas, se producen los metros compuestos, mientras que con metros distintos se producen los metros inconclusos (*arvndikéna*). De éstos, unos realizan un solo colon a partir de dos metros, y otros a partir de un metro y una cesura, o de un metro y varias cesuras, o de todo cesuras, o, a la inversa, de una cesura y un metro, o de varias cesuras y un metro. El uso y el estudio

¹⁷² El pie crítico es descrito por los métricos como $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ (aunque también al menos se podría decir que es el pie de seis unidades, con una larga de tres unidades). Peón, sin embargo, tal vez es el peón primero.

técnico preciso de estos metros es complejo, pero fácil de comprender para los expertos.¹⁷

Se producen también dos metros por contraposición de carácter: uno de ellos se llama epijónico, cuando la dipodia yámbica va delante y la jónica detrás, de la cual, al tener afinidad con lo trocaico —como hemos demostrado— con razón se podría decir que es de carácter opuesto a la yámbica, y el otro se llama epicorímbico, cuando la dipodia trocaica va delante y la corímbica detrás, la cual tiene afinidad con la dipodia contraria a lo trocaico, la yámbica, como antes hemos dicho. Y muchas veces va detrás de la corímbica la dipodia jónica, que tiene en carácter afín a la trocaica; pero la dipodia jónica sigue también a la opuesta a la corímbica (me refiero a la antispástica). Estos metros se extienden también hasta el octámetro, y unos son acatalécticos y otros catalécticos.¹⁸

Los metros se llaman intermedios cuando un pie que cae entre dos pies opuestos y está emparentado con ambos hace difícil discernir el peso. Por ejemplo, en el caso de que entre un dáctilo simple y un dímetro anapéstico cayera un expondeu, sería dudoso afirmar si se trata de dos metros, el uno dáctilico y

¹⁷ El término *lógos* (palabras) no está empleado aquí en el sentido técnico definido por Hjelmslev para cualquier métrica o sintáctica como de tres conjunciones (*Sobre los poemas* 63), sino que designa de manera imprecisa a una secuencia número del tamaño del verso o incluso más amplia. Parece que los sonantes se formaban por períodos de distinta naturaleza y tamaño, más que por una propiamente dicha, con el resultado de crearse así una estructura sintáctica distinta. *Sobre los metros* (ed. H. von Mevius) 41-46.

¹⁸ Los redondos antiguos (cf. en Chacón, *Cometa* 342) otorgan a los metros corímbicos y anapésticos un carácter yámbico, y a los jónicos a anapesto y a mayor un carácter trocaico (para otros cf. los descubrimientos de la misma teoría sean entre el apóstrofo y el octámetro síllicos). Esto se puede ver en las reducciones que admiten (véase 44-50). Cf. otros metros von Hjelmslev, *Metrol* 43-46, aunque las dos últimas variedades, corímbica y antispástica en más jónica, no están recogidas.

el otro anapéstico, ambos dámetros, o si el conjunto entero es un tetrámetro anapéstico. Y lo mismo se observa con los otros metros.

Metros confusos (*synhechyména*) son los que se producen mediante pies compuestos, cuando, al estar en la misma dipodía las largas resueltas y las breves contradas, es difícil decir qué dipodía es. Por ejemplo, si se resolviera la primera larga del jónico mayor y se contrajeran las breves, no sería claro si es el jónico mayor o si es el iónico. Los metros de este tipo se captan bien a partir de las dipodías puras a las que van juxtapuestos, bien de los cólones que les siguen o bien de los metros que les corresponden en las anástrofes.

Y algunos metros se llaman incoherentes (*apemphatónktē*), cuando, en los pies compuestos, allí donde se necesita una sílaba breve se emplea una larga, recurso del que se han servido también algunos de los poetas antiguos, debido a las exigencias de los nombres.

29. Se llama poema a un sistema conveniente formado a partir de metros. De ellos, unos se producen por líneas (*katà stíchen*), como los de Homero; otros a partir de dos metros, como los elegíacos, otros a partir de tres, como cuando a un elegíaco se le añade un yámbico u otro metro cualquiera, y otros a partir de más. Y unos poemas son libres y otros son estructurados (*katà techiní*)¹²⁴ dichos como las parábasis de los poetas cómicos¹²⁵, y estructurados como los poemas que tienen estrofas y anástrofes. A su vez, de éstos, unos son de dos partes y otros de tres, como los que añaden también el epodo¹²⁶. Y unos guardan

¹²⁴ Cf. Horacio: *Sobre las poetas* 72-73. La parábasis es una parte de la comedia antigua en la que el coro se adelanta en la escena para dirigirse a los espectadores en nombre del poeta.

¹²⁵ El epodo es la estrofa diferente que se combina con dos estrofas de la misma estructura, la estrofa y la anástrofa.

el mismo orden mientras que otros están en orden opuesto: el mismo orden cuando el primer verso de la anástrofa se corresponde con el primero de la estrofa, el segundo con el segundo y de modo análogo los siguientes, y el orden opuesto cuando el primero se corresponde con el último, el segundo con el penúltimo y los demás según el mismo criterio.

Sea esto suficiente respecto a los metros y al poema. Así pues, hemos llevado a su justo término la exposición técnica de la música.

LIBRO II

1. A continuación debemos examinar si es o no posible educar por medio de la música, si ello es de alguna utilidad o no, si se puede educar a todos o solamente a algunos, si se ha de hacer con un solo tipo de composición melódica o con más, y, junto a estas cosas, si para nada se ha de hacer uso de las músicas rechazadas para la educación o si a veces también es posible hallar algún beneficio derivado de ellas. El modo educativo de la música admite todas estas cuestiones.¹

Pero primero es necesario que tratemos acerca del alma.

El libro II está dedicado a la pedagogía de la música, es decir, lo que actúa sobre el alma: la composición y la interpretación. La principal acción de la música es educar en el sentido amplio que tiene la educación para los griegos, modelar el *ánimos*, por eso, a esta parte de la música, ha dicho Aristóteles (311a) que le da también el nombre de educativa. El modo educativo de la música se ocupa no sólo de las músicas musicales llamadas propiamente educativas, sino también de los meramente "terceros" en cuanto que de una u otra manera toda música incide en la formación ética del individuo. Las cuestiones que plantea Aristóteles son clásicas en la teoría de la educación mediante la música (véase, en especial, Platón, *República y leyes*; Aristóteles, *Política*, Pa. *Primera, Sobre la música*). En este libro II, Aristóteles no da una respuesta a cada una de estas cuestiones.

10 pues tal como no es posible conocer ninguna de las otras artes sin antes comprender aquello en lo que ellas ponen su esfuerzo, así tampoco podremos saber nada de la educación mediante la música sin conocer primero el alma, de cuyo cuidado se ocupa por entero.¹ Qué es el alma y de qué se constituye se dará en su momento oportuno. Hagamos ahora brevemente sólo de lo necesario.

2. Antiguos y divinos hombres, según parece, sostuvieron acerca del alma, junto a otras muchas cosas, también esto: que en verdad el alma no es una de las entidades simples ni de las que tienen una naturaleza o potencia única.²

30 En efecto, las cosas de este mundo, si debían ser dotadas

11 una opinión directa de la música sobre el alma es una de las claves para entender la concepción musical griega. Los fundamentos de esta idea, que se desarrolla a lo largo de todo el pensamiento de herencia platónica, se encuentran en los temas pitagóricos que tienen en relación la música, el número, el alma y el cosmos.¹ La aplicación concreta de los diferentes tipos de música a la formación y educación del alma, un tema que parece deberse a Sócrates,² es de quien podría proceder gran parte de las teorías que Aristóteles expone al respecto. Incluso la terminología técnica de la música griega conserva la huella de tal concepción, como ocurre por ejemplo con el término *diastema*, usado para designar los grados de la escala. Que esta teoría estaba ampliamente difundida nos lo confirman los mismos escritos de un más reciente filósofo: tanto en *Político* de Platón, como en la *Metafísica* de Aristóteles.³

El alma para el pensamiento platónico que comienza Aristóteles es una entidad intermedia entre el mundo de la idea, por un lado, y el mundo de la cosa, por otro. Si por lo primero pertenece al reino de las entidades simples, puramente racionales y, en su localización cósmica, al lugar más elevado y caliente, por lo segundo se corresponde con el reino de lo estrófalmente compuesto, cuyo lugar natural es la Tierra: la más grave, la más pesada y profunda.⁴ El término del alma es ese constante camino de ida y vuelta de la idea a la cosa, por el cual se realiza la presencia de la idea en la cosa. Para ello, la naturaleza humana se dirige, a la vez racional e irracional, amor de la idea, de la Identidad por un lado; deseo de alteridad, pulsión, irracionalidad, por com

de algún ritmo y algún orden, necesitaban la administración de un alma que las dirigiera, pero el alma no podía estar presente si actuara en las cosas de la Tierra sin ser rodeada por las ligaduras del cuerpo (a cual, al descender al lugar grave que le es propio, la arrastra hacia abajo y le impide abandonarlo), ni tampoco era posible que ella realizara correctamente y en consonancia con el universo la providencia de las cosas de aquí si no poseyera también la comprensión y la percepción de las bellezas de allí. Por eso, el alma necesitó cierta doble naturaleza que fuera, por un lado, poseedora de la sabiduría y que, por otro, debido a su parentesco con el cuerpo, no despreciara las cosas de este mundo.

Así pues, el que administra la Totalidad, dicen los antiguos, habiendo establecido que el alma debía de ser la gobernadora de los cuerpos, separó para ella de la parte divina la sustancia de la razón, por la cual debía ordenar las cosas de este mundo, y de la parte irracional añadió el deseo, para que tendiera hacia las cosas de aquí. Pero, velando para que el alma, a causa de sus muchas ocupaciones en este mundo, no se olvidara completamente de las bellezas de allí y para que no fuera encadenada por su inclinación hacia cosas menos estimables que ella misma, instaló la memoria en ella como antidoto contra la irracionalidad y envió junto al alma que caía al infame belleza de las ciencias que al volver hacia ella su innato amor pudiera pasar su vida aquí honestamente, ordenada con nobles impulsos y acciones, y pudiera haber después de su separación del cuerpo feliz en lo posible.

Y así, éstas son las dos especies del alma: la racional, mediante la cual hace cuanto concierne a la sabiduría, y la irracional, por la que se ocupa de lo que se refiere al cuerpo. Esta última, a su vez, ha recibido una doble diferencia según su manera de actuar: a la parte que tiene inclinación hacia una relajación excesiva los antiguos denominaron *deseante* (*epimé*).

miké) y a la que se observa en una tensión desmedida llamaron impulsiva (*stymiké*).⁴

3. Y, ciertamente, también se han producido dos tipos diferentes de aprendizaje: unos mantienen la parte racional en su natural libertad, ya que, por la comunicación de la sabiduría, la hacen sobria y la preservan para otros, mediante el bábato, cuidan y domestican la parte irracional como si fuera una fiera que se mueve desordenadamente, no permitiéndole perseguir tareas excesivas ni caer totalmente en la indolencia. De los primeros, la filosofía es soberana y guía misteriosa⁵; de los segundos la música es rectora, pues ya desde la infancia modela los diés por medio de armonías y hace más rebelde el cuerpo mediante los ritmos.⁶

En efecto, no era posible educar a los excesivamente jóvenes con palabras puras, que sólo poseen la advertencia carente de placer, ni tampoco dejarlos completamente descuidados. Para ellos así pues, quedaba la educación que no mueve la

La división tripartita de alma responde al modelo general del universo platónico (el cosmos del mundo en *Timaeo* 28a y 30-31a; *Rep.* 436 y 437 y *Teeteto* 144-70).

⁴ «Quia musicalis» traduce la palabra *mythologos*, el que conduce al movimiento en la revelación de los números. Véase también II 30 y 31 para otras referencias a la filosofía y a la música en el lenguaje propio de las religiones misteriosas.

⁵ Asimismo, siguiendo a Platón (en particular *Leges* II), va a mostrar en los próximos capítulos las ventajas de la educación mediante música respecto a la que se realiza sólo con palabras y razones. El poder ético de la música reside en su especial capacidad para actuar sobre lo irracional y través del placer (de ahí la imagen platónica de la égida del bábato, el tipo de dios) como el remedio final del mundo físico (*Timaeo* 87a). Presenta a la música como el medio más natural para actuar la educación, así como el instrumento más eficaz para reconducir las pasiones y ordenar la vida entera (cf. también 11-12). Para una visión del pensamiento griego desde la perspectiva de la educación véase W. Jaeger, *Paideia* [trad. J. Marín y W. Brock], México, F. C. E., 1962.

parte racional antes de tiempo, la cual permanece en reposo durante la juventud, y que beneficia al resto educándola placenteramente por medio del hábito. Incluso la naturaleza misma enseñaba cómo se debía aplicar la educación, pues no es mediante lo que desconocemos sino mediante lo que conocemos a través de la razón y de la experiencia por lo que unos somos llevados a la persuasión y otros obramos para persuadir. Es posible ver a todos los niños siempre inclinados al canto y bien dispuestos al alegre movimiento (y nadie en su sano juicio los aparta del placer que de estas cosas se deriva), ya sea porque el encanto de esta ocupación seduce su mente o porque es allora, una vez liberada de la indolencia que venía en su primera infancia —en la que estaba inmersa debido a la blandura de sus envolturas—, tan pronto como siente el cuerpo más sólido se lanza con todas sus fuerzas a su natural movimiento.

4. Puesto que esto es así, es posible responder a quienes cuestionan que la melodía mueva a todas las personas que han ignorado, en primer lugar que este aprendizaje es propio de los niños, a todos los cuales podemos ver dominados de modo natural por tal deleite y, además, que incluso si la melodía no cautiva de inmediato a las personas poco predispuestas para ello por su tipo de vida o por su edad, al cabo de no mucho tiempo también les consigue subyugar. Ciertamente tal como un mismo fármaco aplicado a una afección similar en muchos cuerpos no puede actuar de igual modo, al margen de la moderación o gravedad de los casos, sino que cura con más rapidez a unos y con más lentitud a otros, así también el *melos* mueve instantáneamente a la persona más predispuesta para ello, pero tras un tiempo mayor cautiva a la que lo es menos.

Las causas de la eficacia de la música son evidentes. Nuestro primer aprendizaje se produce por medio de semejanzas que descubrimos atendiendo a los sentidos. Sin duda, la pintura y el arte plástico educan sólo mediante la vista y, sin embar-

10 go, estimulan al alma y la conmueven: cómo, pues, no la iba a
 cautivar la música que hace la imitación no por medio de un
 solo sentido sino de más? La poesía se sirve del oído solo me-
 diante dicciones puras, pero sin la melodía no siempre mueve
 nuestras pasiones y sin ritmos no siempre las pone en íntimo
 contacto con lo que subyace tras ella. La prueba de esto es que
 si alguna vez es necesario mover la pasión durante la interpre-
 tación, ello no se consigue sin incluir de alguna manera la voz
 hacia la melodía. Únicamente la música educa no sólo con la
 palabra, sino también con imágenes de las acciones, y no lo
 hace mediante imágenes inmóviles o fijas en una única figura
 corporal, sino mediante imágenes animadas que modifican su
 20 forma y su movimiento en íntima unión con cada uno de los
 hechos que se narran. Esto queda claro tanto a partir de la dan-
 za de los coros antiguos, cuya directora era la rítmica, como de
 lo que han escrito muchos autores sobre la representación es-
 cénica. Ciertamente, aquellas artes que tienen sus propias ma-
 neras específicas no pueden conducirnos rápidamente al con-
 cepto de la acción. En efecto, mientras que en unos casos los
 colores, en otros los volúmenes y en otros la palabra suponen
 cosas ajenas a la verdad, la música persuade con la mayor efi-
 27 cacia, pues hace la imitación con cosas similares a aquellas
 con las que se realizan también las mismas acciones de verdad.
 Efectivamente, puesto que en los hechos que acontecen, la vo-
 luntad va en primer lugar, le sigue la palabra y tras ello se rea-
 liza la acción, la música toca los *sótes* y las pasiones del alma
 con los conceptos, las palabras con las armonías y la modula-
 ción de la voz, y la acción con los ritmos y el movimiento del
 cuerpo. Por todo ello, una educación de este tipo debe estar

Y II 106 sobre la diferencia entre el material de la música y de las otras
 artes. En esta concepción ético-musical la eficacia de la música para conmo-
 ver al alma reside en la autenticidad de la imitación que realiza, mientras que

dirigida principalmente a los niños, para que mediante las imitaciones y las semejanzas realizadas en la infancia lleguen a conocer y desear a través del hábito y el ejercicio las cosas que en la edad adulta se realizan en serio.

10

¿Por qué, entonces, admirarnos si resulta que los antiguos han hecho la mayor parte de la corrección ética mediante la música? Ellos veían la fuerza de esta actividad y la eficacia que por naturaleza tiene. Del mismo modo que ponían su atención en las otras cosas que nos pertenecen —me refiero a la salud y al vigor corporal—, intentando conservar unas ocupándose en aumentar otras y rehusando las que tienden al exceso tienen de lo adecuado así también hicieron con las cosas que conciernen a los cantos y las danzas, las cuales surgen de modo natural en todos los niños: no era posible impedirles a menos que se desuniera la naturaleza misma, pero, al cultivarlas poco a poco e imperceptiblemente, idearon una ocupación ordenada y acompañada de placer, y de lo inútil hicieron algo útil.

Verdaderamente, no hay acción entre los hombres que se realice sin música. Los himnos divinos y las oraciones son ordenados con música, las fiestas privadas y las festividades públicas de las ciudades son magnificadas con ella, los combates y las marchas se inician y se detienen mediante música. También hace menos penosas las navegaciones y el remar, y los más pesados trabajos artesanos, produciendo un alivio en las fatigas. Y en algunos pueblos extranjeros ha sido empleada mi-

las artes plásticas: así hacen una mimesis indirecta mediante símbolos corpóreos estéticos que meramente simbolizan en sí la música misma. Por medio de los bailes y los ritmos, los propios estados anímicos que acompañan a las acciones que se representan, comunicando así de forma inmediata y completa los conceptos que quiere expresar (cf. Aristótel. *Polít.* 340a). Conceptos, dirección, armonía y ritmo, los elementos que configuran la producción musical, serán analizados con detalle a partir del capítulo 8.

cluso en los duelos, al romper con la melodía la agudeza del dolor. Y ciertamente, ellos veían que no es sólo una la causa que nos mueve a cantar, sino que unas personas en las alegrías son movidas por el placer otras en las pesadumbres por la pena, y otras, poseídas por un impulso e inspiración divina, por el entusiasmo, o incluso por todas estas causas mezcladas entre sí en algunos acontecimientos y circunstancias, pues tanto los niños debido a la edad como los mayores debido a la debilidad de la naturaleza son atraídos por tales pasiones.

5. Si bien estas pasiones no mueven a todas las personas, como es el caso de los sabios, y no todas ellas conducen al error, como las pasiones intemperadas, era necesario, sin embargo, aplicar la terapia de las pasiones que ocurrían y a las personas en quienes se desarrollaban, logrando enladrarlas que fueran útiles en el momento del esfuerzo. No era posible que las personas turbadas por las pasiones hallaran la curación a partir de la palabra. En efecto, veían que el placer es un reclamo muy fuerte, bajo cuyo dominio caen hasta los animales irracionales —como muestran las siringas de los pastores y las *pefudes*¹ de los cabreros— que la pena arroja a muchas personas a enfermedades incurables cuando permanece sin consuelo, y que los entusiastas, si no tienen medida, no avanzan hacia un fin correcto, al ir unidos a supersticiones y errores irracionales.

Observaban estas pasiones en relación a las partes del alma; veían que en ella en torno a la parte sensible abundaba el placer, en torno a la impulsiva la pena y la ira que de ésta nace, y en torno a la racional el entusiasmo. Ciertamente había

¹ Las siringas son flautas de caña de un pastoril, bien con un solo tubo agujerado bien con varios tubos de distinta longitud unidos, como la *flauta de Pan* —la *pifia* que menciona Aristóteles no es el instrumento polítono vinculado a Salm, sino un tipo de flauta propio de pastores similar a la siringa.

un estilo de terapia mediante música que armonizaba con cada una de estas pasiones y que conducía a las personas afectadas paso a paso y sin que se dieran cuenta, a una recta condición, pues uno por sí mismo hace música de forma espontánea cuando está moderadamente poseído por alguna de dichas pasiones pero el que ha caído en una pasión intemperada puede ser educado por medio de oído. Efectivamente no es posible beneficiar al alma en los excesos de desorden de otro modo que con lo que ella hace cuando está moderadamente poseída por las pasiones.

Hay también en las almas ciertas predisposiciones según el sexo y la edad hacia determinadas especies de melodías: las almas de los niños son conducidas a cantar por el placer, las de las mujeres en gran parte por la pena, y las de los ancianos por el entusiasmo, como por ejemplo por la inspiración durante las festividades religiosas.⁹

6. Puesto que veían estas cosas, los antiguos obligaban a practicar la música desde niños a lo largo de toda la vida, y se servían de *mélé*, ritmos y danzas reconocidos como buenos, por lo que en las celebraciones privadas y en las fiestas públicas en honor de los dioses habían instituido como habituales ciertos *mélé*, a los que también denominaban *rónkoi*, haciendo que la ceremonia religiosa fuera un medio para garantizar su estabilidad. Y con esta denominación expresaron el deseo de que permanecieran inmutables.¹⁰ Además, ciertamente, instit-

⁹ Cf. III, 46-49 sobre el entusiasmo, el estado anímico derivado de la aspiración divina, en la producción de música y en la purificación del alma.

¹⁰ Cf. Plutarco *De exilio* 630b-631a: «Mas... quien anhela a las egipcias la institución de estas prácticas reguladas». En su acepción general el término *rósmos* significa equidistancia. Es: Cada *rósmos* más que una obra concreta es un conjunto de elementos que siempre se define por un conjunto de *lósmos* melódicos que encierran sus rasgos característicos, la altura tonal, la armonía, el ritmo y, en especial, el *lósmos* en relación de la celebración a la que está

taban contener de alguna manera los movimientos que el alma hace en ocasiones, cuando está poseída por deseos intemperados, conduciéndola mediante el oído y la vista a la dulzura, tal como si canalizaran una corriente que circula por barrancos intransitables o que se desborda en lugares pantanosos hacia una llanura accesible y fértil.

Doble era el temor que ellos tenían respecto a la música: veían que, por un lado, quienes no habían tomado parte en ella —ni en los *mélē* ni en la poesía pura— eran completamente ciegos y necios, y, por otro, que quienes se habían dedicado a esta actividad de una forma indebida caían en no pocos errores, y que por su afición a los *mélē* y poemas malos, valunosos modelaban un tipo peculiar de *éthos* nada refinado. Por eso utilizaban en la mayor parte de las ocasiones los *mélē* educativos, y poco y raras veces los relajados, bien para la observación de los *éthē* (igual que hacían muchas veces con la experiencia de la embriaguez, como el divino Platón en la *República* propone a los jóvenes con algunos placeres), bien para reconducir a la educación, como yo decía, lo que está enajenado por los deseos: lo efuso. Toda educación ejerce su influencia o a través de la imposición (*día pántous*), como la educación que procede de las leyes, o a través de la persuasión, como la que se hace en reuniones. La música domina de ambos modos, ya que no sólo subyuga al oyente con la palabra y con el *mélōs*, sino que también lo arrastra, con diversas modulaciones de la voz y de las figuras corporales, a la íntima unión con lo que las palabras

le destinan. Posteriormente el estilo sócrates fue uno de los tres tipos generales de composición melódica, junto al dionisiaco y el trágico, (cf. 10).

Los textos son habitualmente interpretados por uno o dos volantes profesionales. La *Rep.* 4. 3d-e Platón recomienda exponer a estos tipos de los futuros guardianes, exponiéndolos ante los poetas o proporcionándoles placeres en *sever hēta* y así difundiendo el uso de la embriaguez como un medio para probar el carácter.

expresan. Por ello, empleaban la música educativa hasta en
cien días y la que sirve para la relajación solamente en treinta. 40
Y con la melodía y la danza serias educaban a los más distin-
guidos —viéndolos o actuando ellos mismos— y con las pla-
ceneras relajaban a la muchedumbre. Verdaderamente, en can-
to que los guardianes del estado eran todos personas virtuosas,
como sucede en el Estado del sabio Platón, sólo había necesi-
dad de los más distinguidos a la educación, pero, puesto que eran
diversas las gentes que componían el conjunto de la sociedad,
como ocurre en las restantes ciudades, hacía falta también una
seducción del alma adecuada para cada uno.¹³

Muchos han ignorado precisamente esto y no han compren- 11
dido las causas de lo que se dice en la *República*.¹² unos recha-
zaron por completo los más destinados al placer, sin distinguir
con qué personas armonizaban ni de qué modo se empleaban, y
otros incluso destruyeron la composición melódica entera, como
si únicamente produjera más de este tipo, desconociendo que,
incluso sólo para la educación, la composición melódica era por
naturaleza más útil que muchas otras cosas. Ya que la naturale-
za reclama también tales más, no es posible impedirlos (pues
bien ha dicho el sabio aquello del arco)¹⁴, aunque de las calaja-
ciones se ha de preferir aquella que proporcione beneficios. Y

Este argumento de Aristóteles parece inspirado en la *Política* (342a) de
Aristóteles, donde primero tenemos: «... adecuada para la educación del alma y la
purificación de sus pasiones» también se defiende la utilidad de la música no
educativa para el descanso: «... la distracción de los trabajadores urbanos» (II
90-91) cuando Aristóteles distingue entre música perteneciente «... música adecuada
para la relajación de la muchedumbre y música educativa».

Platón en *Rep.* 396a y 397a rechaza para «educar» a los guardianes
tanto las armonías que imitan a los animales (considera adecuada que interpreten
imitaciones de caracteres que no sean «placeros» como un más, conjunto de los
placeres y divertimentos).

¹⁴ Lo más sencillo es pensar que Aristóteles quiere decir que por mucho que
se fuerce a uno éste siempre vuelve a su forma natural. Pero quizá podría se-

yo yo digo esto sin aceptar los *proff* totalmente desacreditados (pues la música no es responsable de ellos, sino que, como las restantes artes en sus propias materias, separa los peores de los mejores), y sin dar la razón a los que injurian al arte entero por culpa de la melodía vil. En efecto, no se van a suenar las exhortaciones que se hacen mediante palabras puras porque unas de ellas invitan a la virtud y otras al vicio; ahora bien, de la misma manera que estando presente allí una doble naturaleza nosotros escogemos la mejor, así también en la composición melódica se ha de elegir la más virtuosa, pero no se ha de huir completamente del canto porque aporte placer. Ni todo deleite es censurable, ni éste es el fin de la música, sino que la seducción del alma es lo accidental, mientras que el objetivo que se le ha propuesto es el beneficio para la virtud.

«No pasó desapercibido, entre otros muchos, también al personaje que habla contra la música en la *República* del romano Cicerón¹⁵, pues yo no afirmaría que tales cosas hayan sido dichas por el propio autor. ¿Cómo alguien podría sostener que quien injuria a la música y la censura por vil, al arte que separa virtudes y vicios en las armonías y rítmicas, sea el propio Cicerón, un hombre que estaba tan fuertemente conmovido por lo que veía en aquel momento Roscio¹⁶, quien se expresaba

tercera al fr. 31 de Menáxeno: «No comprendes cómo la diferencia concuerda consigo misma: armoniza y desacorda hacia arriba y hacia abajo, y la de la línea» (citado también por Platón en *Resp.* 87a). Si esta última representación es correcta, el objetivo de Aristides sería insertar en la dualidad esencial de la naturaleza humana.

¹⁵ Esta obra de Cicerón sólo se conserva parcialmente. El pasaje al que se refiere Aristides tal vez pueda verse en los que cita S. An. sobre en su *Crusade de Dios*, el primero respecto a la poesía lírica y el segundo respecto a los especulaciones teóricas (Cicerón, *República* IV 9 y 10).

¹⁶ Quinto Roscio fue un célebre actor romano amigo de Cicerón. Aristides tal vez se refiere a la obra *Pro Quinto Roscio Comynio Quarta*, aunque este pasaje no se conserva.

únicamente con ritmos, y éstos inusuales y viles—, como para decir que había llegado a los hombres por la providencia de los dioses? Pues incluso si alguien afirmara que Cicerón dice por su propia voluntad las cosas que ha escrito en la *República*, mientras que las que se refieren a Roscio las dice en función de la hipótesis que se propone demostrar, nada nos impedirá tampoco inventir el mismo razonamiento. Pero esa persona sin darse cuenta estaría así rechazando más que apoyando, en cuanto a la presente investigación, al retórico. En efecto, indigno de confianza para el descubrimiento de la verdad o para el juicio justo es el que está esclavizado a hipótesis que dependen de los intereses de palacio o de su propia inclinación, y no a las que dependen de lo que realmente es. No obstante, yo pienso que esa persona no reprendería la retórica misma a causa de los retóricos corruptos. Y del mismo modo, si algunos artistas cantan *melé* inusuales para complacer a la multitud tampoco la culpa es del arte.

Sin embargo, también la patria de éstos¹¹ había educado con música (como el mismo Cicerón dice)¹² a los hombres que vivieron en tiempos de Numa y un poco después —que eran todavía bastante rudos—, tanto en privado en los banquetes,¹³ como en público en la celebración de todas sus ceremonias religiosas. «Y es necesario decir cómo mediante la música Roma en las batallas, en las que (a) gran recumbre tuvo y tiene (y añadiré, que siga temiendo), hace el ejercicio de las órdenes militares con la danza púnica¹⁴. Sin duda, esto es conocido por todos. Pero lo que la mayor parte de la gente desconoce es que en los mismos combates y peligros Roma evita en muchas ocasiones las órdenes de palabra, pues serían perjudiciales si fueran distinguidas por aquellos enemigos que hablasen la misma

¹¹ La patria de Cicerón y de Roscio, Roma.

¹² *Top.* V, 1, 1.

la lengua, y hace las señales con música tocando la salpinga¹⁹ instrumento guerrero y terrorífico, asignando un *mélos* específico para cada instrucción. Así, ha dispuesto *mélôs* particulares para el ataque de frente y para el avance de flanco, y otro para la retirada, y también *mélôs* propios para cada uno de los despliegues, tanto hacia el *ephe* del escudo como hacia el de la lanza²⁰; y de esta manera realiza todas las maniobras una tras otra, con señales confusas para los enemigos, pero clarísimas y muy fáciles de reconocer por sus propias tropas, pues no se transmiten de boca en boca, sino que a un solo toque obedece la formación entera. Pero lo más importante de todo es, sin duda, que Roma en algunas ocasiones, cuando ha ensayado con hombres carentes de la educación que proporciona la música²¹ como dirigentes de Estado, ha experimentado en obra lo que vacinó de palabra Platón en la *República* y ha visto en medio de las calles y en las bellezas de los templos la más cruel criminalidad de los ciudadanos entre sí.

Que la música, como ninguna otra, es la actividad más poderosa para la educación y que nuestras naturalezas, si permanecen sin corregir, son a menudo corrompidas (pues son inducidos a las pasiones bajas o a las violentas) quedará claro a continuación. Ahora bien, haré mi razonamiento no sobre los individuos (pues es difícil la investigación en ellos), sino sobre ciudades y pueblos enteros (pues en las gentes más grandes es fácil la observación). Así pues, en torno al tema de la educa-

¹⁹ La salpinga era una especie de trompeta, hecha de metal o de cuerno, usada principalmente para fines militares y heráldicos.

²⁰ El lado del escudo es el izquierdo y el de la lanza el derecho.

²¹ El *paideia arxanestês* significa literalmente "arxanestês". Ahora bien, *arxanestês* proviene del campo de los conocimientos musicales técnicos: composición, interpretación, armonía, etc. —sino es que no ha recibido la formación estética y ética que proporciona la música—, es que no vienen al arte de la *paideia*.

ción estas dos son sus desgracias: la carencia de educación musical y la educación musical nociva²². La primera se origina por la ausencia de aprendizaje y la segunda por la enseñanza perjudicial. Y puesto que en el alma se observan también dos pasiones, hablando genéricamente, el enojo y el deseo²³, quienes para nada han protudo las hienas de la música, si fatigan la parte deseante son insensibles y besteriles, como los de Opiccia y Lucania, pero si potencian la parte impulsiva son rudos y feroces, como los de Carmanania e Iberia²⁴; de nuevo, entre lo aquellos para quienes las cosas de la música han sido desviadas a lo onomatopéyico — a la vez y a la educación musical nociva — los que cuidan la parte deseante relajan en exceso sus almas y adormecen indebidamente sus cuerpos, como los de Venecia y sus descendientes de Libia²⁵, pero los que obedecen a la parte impulsiva son de mente desordenada, pues son bebedores y amantes de las danzas guerreras más allá de lo oportuno: desmesurados en la ira y helucosos, como los de Tracia y todo el pueblo celta, sin embargo, el pueblo que acogió con unor el aprendizaje de la música y su uso correcto — me refiero al pueblo helénico y, si lo hubiera, a cualquiera que lo hayo entusiasmado musical — es feliz debido a la virtud y a la ciencia entera, y sobresale extraordinariamente por su amor al género humano. Por lo tanto, si la música puede deleitar y transformar a ciudades enteras y pueblos, ¿cómo no va a ser capaz de educar a los individuos? Yo así lo pienso.

Y en verdad, ninguna de las restantes actividades sería ca-

Traducción de respectu: *respectu* (en italiano: *respectu* y *respectu*).

²² El enojo (*ira*) y el deseo (*epithymia*) son respectivamente las pasiones de la parte impulsiva y de la parte deseante del alma.

²³ El enojo y el deseo son antiguos habitantes de — en de Italia, los platameros en pueblo nómada de — de la historia romana por lo tanto, los de los pobladores postreros del sur y el este de la península ibérica.

²⁴ Es decir, los cartagineses.

paz de constituir un Estado ni de salvaguardar el ya concluido, pues cuando la anterior institución se cambian las otras actividades decaen junto a ella, mientras que la música encabeza todo cambio.¹⁸ Ciertamente, ella es la primera, en orden y en potencia, de todo saber, pues desde la primera edad coincide adecuadamente con los *mois* la inclinación de cada individuo.

Que esto sea para o también un indicio para reconocer el *ethos*, pues todo el mundo se complace tanto en público como en privado, con *mois* y ritmos similares a los *ethes* que desearíamos que los satisficieran.¹⁹ En efecto, como consecuencia de no dar demasiada importancia al empleo de cosas viles en el canto, surge un cierto hábito y familiaridad, y, a partir de ésta, una naturaleza, de la cual renacen impulsos hacia esos sonidos, y el placer que éstos llevan consigo consolida esa naturaleza e intensifica el peligro, no haciendo distinción ni de personas, ni de formas, y ni siquiera de palabras, hasta terminar destruyendo la vida entera, tanto en lo público como en lo privado. Y también hay que decir lo contrario, que del canto heur-
se derivan palabras, naturalezas y maneras de ser buenas, impulsos bellos y acciones excelentes.

Por eso, en los tiempos más antiguos, cuando el Estado no estaba solidamente establecido en ningún sitio, la música ejerció tanto de acuerdo a la virtud puro orden en las revueltas civiles y acabó con las enemistades entre ciudades y pueblos vecinos señalando los tiempos establecidos para las festividades comunes y haciendo cesar con las alegrías y juegos habituales en estas fiestas la ferocidad de unos con otros, sustituyéndola por la benevolencia, tal como los expertos agricultores una vez que han arado el campo de toda hierba molesta y de los arbos-

¹⁸ Cf. Platón, *Rep.* 424c y sus donde se atribuye a Darcós esta tesis sobre el poder político de la música.

¹⁹ Cf. *Il. 67* y *Platón, Laws* 655a y b.

los estériles, echan las semillas más provechosas en lugar seguro. Ahora bien, si en nuestros días toda ciudad y casi todos los pueblos aman el orden y la amistad entre los hombres, no por ello la música es inútil. Ciertamente, no hemos de pedir socorro a la medicina cuando estamos enfermos y ser desagradecidos con ella cuando estamos sanos, sino que es justo darle gracias por la salud y hacerla gobernadora de todo el resto de nuestra vida, para que no recaigamos, por culpa de la pereza o de la molocia, en la anterior situación. Sin duda, pues, es propio del mismo arte tanto instalar la virtud ausente como salvaguardar y aumentar la presente. Y así también se ha de decir de la música: hemos de darle agradecidos por reunir en amistad a cada uno consigo mismo y unos con otros en la comunidad, y hemos de acogerla para siempre, velando por la salvaguardia de la concordia mutua. Y se ha de trabajar no sólo públicamente sino también en privado, pues así como hay una salud en lo común y una en lo individual, así también hay una concordancia en la ciudad entera respecto a sí misma y una concordanca en una sola alma respecto a sus partes.

Por consiguiente, que hemos de educar a los jóvenes con música y que nosotros mismos debemos dedicarnos a ella durante toda la vida siempre que nos fuera posible, es algo que nadie, pienso yo, puede negar.

7. Ahora es el momento oportuno para explicar qué clase de *meté* y qué clase de ritmos son capaces de disciplinar las aficciones de la naturaleza. Referiré no sólo las cosas dichas por algunos autores antiguos, sino también otras silenciadas todavía ahora, no por ignorancia o mala intención de los escritores (pues no es justo decir esto de hombres filósofos iniciados en los misterios de la música), sino porque, aunque ponían por escrito algunas cosas en sus tratados, reservaban las más secretas para sus reuniones. La causa de ello era el impulso y la afición que tenían los hombres de entonces hacia las cosas más

bellas; sin embargo, ahora que prevalece el desinterés por las
 20 Musas (pues es necesario decirlo con un eufemismo) ¿acaso
 quienes se ocupan moderadamente de la música quedarían sa-
 tisfechos si se encontraran con un libro que contuviera algo
 que no estuviera "curo"? »

Quien educa por medio de la música debe poner su aten-
 ción principalmente en estos cuatro elementos: el concepto que
 conviene y la dicción, y junto a éstos, la armonía y el ritmo. El
 concepto es el guía absoluto, pues sin él no se produce ni elec-
 ción ni rechazo de nada. Indicación de éste es la dicción, la cual
 es necesaria antes que otra cosa para la audición y la persua-
 sión de las demás personas. Cuando la dicción suena aguda y
 graves separadas por intervalos, si es verda desordenadamen-
 60 te, produce la armonía, y si es conducida por las razones conve-
 nientes el ritmo.²⁷ Pero puesto que la música es terapia de las
 pasiones anímicas, primero se ha de examinar cómo y a partir
 de qué estas acostumbran a ocurrir en el alma, pues a menos
 que estas cosas hayan sido determinadas, nuestro discurso se-
 tra lo que sigue será confuso.

8. Ciertamente, a mi me parece que el alma, cuando está
 lejos de las cosas de este mundo relacionándose con lo supe-
 rior, convive con la razón y está limpia de deseo, sin embargo,
 cuando se inclina hacia las cosas de aquí y trata de aprender
 mediante la experiencia las ocupaciones de este mundo, en ese
 10 momento surge en ella la necesidad de un cuerpo y busca un

²⁷ Cf. II, 104-107, 107-108, sobre el carácter según la doctrina musical: *armonía*.

²⁸ El concepto, la *ennoia*. Aristóteles emplea también los términos *noúmenon* y *nóesis*, es el contenido, no sólo racional sino también ético y afectivo que se pretende transmitir. La dicción es su expresión verbal. La segunda vertiente de *noúmenon* (*epístemotés*) es la moludía sin ritmo (cf. T 3) sobre las canciones difusas, *leptymenes díkousas*; las razones de las consonancias son también las razones éticas (véase 32-33).

cuerpo adecuado. Es inherente al alma el observar la dualidad en los cuerpos (me refiero a la masculinidad y a la femineidad), dualidad que está presente no sólo en los cuerpos animados, sino también en aquellos adinamizados por una sola naturaleza, como los géneros de las plantas, minerales y aromas, pues también en ellos se manifiesta un cierto carácter dual, ya que muestran una u otra naturaleza por su blandura o por su suavidad, o por su buen olor o por su mal olor o por las cualidades contrarias. El alma en sí misma es simple e indiferenciada en la forma, pero al revestirse con este aspecto humano oculta su belleza pura y configura, respecto al lugar y el tipo de su envoltura, unas cosas voluntariamente y otras por necesidad. El alma, por consiguiente, no sólo veinde su cuerpo, sino también a una determinada clase de cuerpo. En efecto, ella quiere un cuerpo masculino o uno femenino. Y unas veces el alma quiere un cuerpo puramente masculino o femenino, y otras veces un cuerpo con uno extraordinario y realmente extraño mezcla de ambos. Y en el caso de que las almas no obtengan un cuerpo que sea por naturaleza de tal clase, inmediatamente se acompañan con arreglo a sus propias revoluciones y lo transforman en algo semejante a sí mismas. De este modo, tanto sobre cuerpos masculinos se superpone una forma femenina, a causa de la cual su estilo de vida se aprecia también así como sobre mujeres un aspecto varonil, por el que también conjeturamos un *dehno* similar. Hay hombres imberbes y mujeres a las que les crece la barba, y hombres que mueren lánguidamente y mujeres de terrible mirada. Y así encontrarás que cada *dehno* concuerda con cada forma externa.

A partir de la inclinación hacia lo masculino o hacia lo femenino o hacia ambos se establecen las pasiones en el alma. Lo femenino es excesivamente relajado, y con ello concuerda la parte descuidada, mientras que lo masculino es vehemente y activo, y a ello se asemeja la parte impulsiva. En consecuencia,

en la parte femenina del alma y en el género femenino de la humanidad abundan las penas y los placeres, y en la masculina, la ira y el coraje. Pero también se producen conjunciones entre estas pasiones: de las penas con los placeres y de la ira con el coraje, del coraje con el placer y con la pena, y una vez más, de la ira con cada una de las otras, y de nuevo, mezclar de cada una de ellas con una y con más. Y a partir de éstas uno podría encontrar miles de imágenes de las pasiones, al ser observadas en su complejidad.¹⁰

Por consiguiente, puesto que estas pasiones subyacen en cada individuo de manera distinta según su naturaleza, también se producen diferencias respecto a los conceptos. Así, unos se asustan más viendo la blancura y otros admiran lo negro, y a unos les resulta placentero lo dulce y a otros lo amargo. Ya que esta oposición se observa, como dije, no solamente en las pasiones sino también en los objetos externos correspondientes, atendiendo a los cuales dicea que el alma recibe imágenes: cada uno de nosotros se complace con aquellas cosas que se asemejan a sus propias afectaciones. Ciertamente es posible, en primer lugar, observar cada una de las dos naturalezas en los objetos visibles adjudicando los colores y las figuras brillantes

Esta complejidad del alma — las pasiones que se están al perfeccionamiento platónico — es propio del alma o sea razón, desde ciertos momentos, cuando comienza en desarrollando, véase II.34 y III.12a sobre esta doble naturaleza del alma, en II.87-88 en el desarrollo de la división de la actividad racional, en la oposición masculina-femenina — muestra en lo que el deseo que es deseo de forma corporea y por ello siempre se mueve entre los polos de lo masculino y lo femenino lo obtiene de lugar a los diferentes movimientos animales que constituyen las pasiones. Todas las pasiones animales, desde aquí, en un complejo sistema, alquímico de mezclas y submezclas, de cuatro primeros tipos, dos para cada una de las dos partes del alma, corresponden a II.58 donde se explica la manera en relación las pasiones con cada una de las partes del alma, en leyendo la racional, pero ha adjudicado la pena — junto con la ira — a la parte impulsiva del alma.¹¹

y apropiadas para el adorno a lo femenino, y las sombrías y las que invitan a la reflexión a lo masculino; y, de nuevo, en los objetos audibles, haciendo corresponder los sonidos suaves y dulces a lo femenino, y los más ásperos a su contrario. Y para no hablar de cada uno en particular, se ha de declarar acerca de todos ellos en general que aquellos de los sensibles que nos arrastran al placer y por dulzura disuelven dulcemente el juicio se han de atribuir a lo femenino, mientras que aquellos ⁴⁸ que nos mueven a la reflexión e impulsan la actividad se han de asignar a la parte masculina, y, ciertamente, aquellos que no actúan de ninguna de las dos maneras o lo hacen según una mezcla de ambas se han de declarar intermedios. Y habremos de la misma manera también acerca de aquellas cosas que aunque se captan por medio de la razón —las artes, las virtudes y las ciencias— han recibido sus mutuas diferencias y semejanzas a partir de la confusión de las materias de las que cada una de ellas se ocupa: las virtudes respecto a las virtudes y las ciencias respecto a las ciencias; y a su vez, los vicios respecto a los vicios y las inculturas respecto a las ignorancias, y de nuevas virtudes con vicios o ciencias o descomposiciones, y ⁴⁹ por su parte, los vicios con los medichos, siendo posible cualquier compleja combinación y mezcla de todas estas cosas.⁵⁰

¶ Lo primero, por lo tanto, es la función que mediante los conceptos se produce en nuestra vida, los cuales o han captado felizmente cada cosa por el propio aprendizaje o han sido

⁴⁸ El *akusis* mencionado que Aristóteles veía a la dualidad masculino/femenino, como categorías principales bajo las cuales se recoge toda la existencia del mundo sensible, parece proceder del antiguo plaguismos. Esta dualidad fundamentará la teoría de los *éthos* musicales, que determinan, en la música, la educación ética de la música se produce mediante la aplicación (por *héthos* propia o por oposición) de conceptos, dicciones, *mélis* y ritmos de un determinado grado de masculinidad-feminidad en función del carácter del alma y de sus afectos (véase II 11, 30).

más tarde modificados por la persuasión.¹² En efecto, las voces de la muchedumbre forman el *doxos* no menos que las opiniones de las ciencias: pues el alma, que tiene en sí misma los modelos y las imágenes de todas las cosas, se configura en cada ocasión conforme a los conceptos que las palabras inducen y luego con tal hábito y ejercicio consabida poco a poco a imperceptiblemente una manera de ser, afortunada o desafortunada.

Por consiguiente, en general, hay dos especies de educación ética. Una es la terapéutica, mediante la cual corregimos el vicio. Dentro de ella, a su vez, hay dos especies: la uniorativa, cuando al ser incapaces de persuadir al oyente de una sola vez lo conducimos a la santidad a través de graduales disminuciones de la pasión, y la anulatoria, cuando desde el principio conducimos al oyente a una transformación completa. La otra especie de educación ética es la beneficiosa, dentro de la cual una es la especie conservativa, cuando consolidamos la mejor manera de ser mediante enseñanzas y la mantenemos en el mismo estado, y la otra es la aumentativa, cuando intentamos conducir gradualmente una moderada belleza moral hasta la virtud suma.

El arte de la educación mediante *oikeion* es doble: si en la materia inherente a cada tema encontramos sentidos útiles para la seducción del alma nos serviremos de ellos, pero si carecemos de esos recursos buscaremos ser necesarios mediante procedimientos retóricos. Los procedimientos retóricos más útiles son los siguientes: epítetos, metalepsis, metáforas, símiles, sínecdoques, portraiture, alegorías, y otros más.

¹² La *doxion* (*symboliktika*) es la aprobación moral (o el rechazo) que dependen en nosotros las acciones y los acontecimientos, de acuerdo a nuestras concepciones previas (cf. II 63 respecto al concepto como determinante de la elección o el rechazo).

Mira ahora cómo el poeta, cuando intenta expresar el lento ¹¹ amanecer del sol —lo cual es duro para lo que se habrá de decir acerca del sepelio de los héroes en el crepúsculo matutino— se sirve de epítetos que indican lentitud. Pero como estos epítetos no se pueden emplear con propiedad para hablar del más rápido de los astros, compone la frase sobre el resplandor del sol y dice:

Vu el sol lanzaba sus rayos a los campos ¹²

Y construye los epítetos sobre la base del lento movimiento del agua, mesurando, por un lado, lo tranquilo de su fluir (pues dice «desde el que se desliza placidamente») y reflejando, por otro, la causa de esta lentitud (pues dice «Océano de profunda corriente»). En efecto, las aguas superficiales se mueven con facilidad, pues ruedan en torno a la convexidad de la tierra que está bajo ellas; sin embargo las aguas profundas son lentas y estables, pues dispersan su ímpetu en las múltiples partes de la concavidad que hay debajo. Pero también el poeta refleja la parsimonia del ascenso, pues, sin duda, el trayecto desde lo profundo es más largo.

Por el contrario, cuando menciona la rapidez del amanecer atribuye al astro una elevación animada e impulsiva, y dice:

Y el sol se alzó vivamente abandonando a la hermosa laguna ¹³

Y aquí suaviza la frase y nombra al océano con una palabra *fosca*.

De nuevo, cuando describe con perfecta voluptuosidad los amaneceres adorna la frase con cosas que son a la vez de agra- ¹⁴

¹¹ VII 40. El texto continúa: «subiendo al cielo desde el que se desliza placidamente. Océano de profunda corriente».

¹² Op. II.

dale color y de suave color, pero de ninguna manera hace caso refiriéndose al sol, sino al personaje femenino de la aurora, diciendo:

*Aurora, la del velo de azafrán, se extendía por toda la Tierra*²⁰

y

*En cuanto se mostró la hija de la montaña. Aurora, la de los
rosados dedos*²¹

En otra ocasión, cuando quiere contrastar nuestro ánimo, dice acerca de las filas guerreras:

*Oscurar y erizadas de escudos y lanzas*²²

- 10 Así, lo que no hubiera podido hacer con sus denominaciones naturales lo consigue por medio de significados metafóricos, pues lo negro cuando se oye produce casi el mismo efecto que si se estuviera viendo, y el término «erizamiento» expresa por su carácter terrorífico la angustia del combate.²³

De nuevo, para dar viveza a la descripción dice

*Temblaban todos los pies y las cumbres del Ida, rico en manantiales*²⁴

²⁰ Il. VII.

²¹ Il. 477.

Il. IV 287.

²² El sustantivo *phrónē* (erizamiento), al igual que su verbo correspondiente *phrónōi*, designa también el espasmo convulsivo provocado por el terror. Así, dando la aplicación de los adj. *posuros* y «erizados» (para habituales para aplicados a las formaciones militares se crea una imagen clara visual del terror).

²³ Il. XIX 394-400.

De este modo el poeta nos conduce mejor al concepto de la agnación, al transferir a cosas inmóviles palabras propias de las 20 móviles por naturaleza, nuestros cuerpos.

Y sobre un mismo asunto en una ocasión reñita con términos ásperos los amores de Ares y Afrodita, diciendo «se mezclaron» «furtivamente» y «desahonó»⁴⁰ de los cuales, el primer término muestra la contaminación que se deriva del placer, el segundo lo reprochable de la acción, y el último el vergonzoso agravio), mientras que en el caso de Ulises adorna la frase con rubias palabras, pues muestra la acción justa y legítima, diciendo:

Y alegres fueron al lugar acostumbrado de su antiguo lecho»⁴¹

En el caso de la unión íntima que ni es regamente censurable ni tampoco digna de alabanza, hace algo intermedio mediante la continuación de significados contrarios, diciendo

Nunca subí a su cama ni me mezclé con ella, tal como es la humana costumbre, de hombres o de mujeres»⁴²

Ahora bien, donde no es posible hacer sustituciones mediante tropos nos serviremos de símiles. Así el poeta contrasta nuestro ánimo en el momento que dice

Como cuando desde su atalaya ve la nube el cabrero»⁴³

⁴⁰ Il. VIII 308-309. El lecho de los amores de Ares y Afrodita volverá a ser mencionado en dos ocasiones más: II 74 y III-8⁴⁴

⁴¹ Od. XXIII 296. La palabra *desahonó*, aquí «acostumbrado», tiene el sentido de «legítimo» «establecido por ley».

⁴² Il. IX 335-336. La unión sexual es desecrita, por un lado, mediante el término despectivo *húghetai ton pólutlana»* y, por el otro, con el positivo *abéghui «la costumbre, lo establecido»*.

⁴³ Il. IV 275.

10 Y lo relaja cuando dice

*Flor semejante a la leche*⁶⁶

pués de las muchas otras cosas blancas que existen «elige lo que también refleja la luz». Por el contrario, en las lamentaciones de Aquiles se sirve de numerosos términos que trastornan la mente, diciendo: «oscura nube», «polvo ennegrecido» y «niebla ceniza»⁶⁷ y pocas veces pone palabras más luminosas. Pero quiere describir de manera brillante la muerte de Euliocho para liberarnos del dolor por la de Patroclo. Por eso allí abundan los términos luminosos, «cabelllos semejantes a las Gracias», las numerus brillantes, «oro y plata», y las palabras con las que comienza, «florescente olivo», «canto alborizo», «corrientes burbuleantes de agua», «nacido por los vientos», y menciona un ejemplar luminoso y muy preciado de flor⁶⁸.

Infunde grandezas y «eleva» la frase mediante una sínecdoque en

*Con un gran alarido directamente marchaban contra el buen
construido muro levantando en alto sus secos buques*⁶⁹

72 En efecto, con un grado de las dimensiones eleva la frase al no ser convencional el término «escudo» para indicar el concepto de fuerza enérgica. La palabra «bucy», que muestra a la vez la idea de grandeza, pero puesto que este término no es adecuado a la expresión «levantando en alto», añade la palabra «seco», y así con la noción de firmeza que aparece junto a la

⁶⁶ *Od.* IX, 194.

⁶⁷ *Il.* XVIII 22-27 y 28.

⁶⁸ *Il.* XVIII 51-59. Homero dice «blanca flor». Utiliza para describir la juventud y el vigor de Euliocho el símbolo del «florecente olivo que crece felizmente en un campo fértil al que luego el viento al soplar».

⁶⁹ *Il.* XXI 7-38.

seguridad atribuye verosimilitud a la acción y nos obsequia con una imagen conceptualmente impecable⁴⁵. Y en otro lugar dice

*Y el gran cielo hizo sonar la salpunga en derredor*⁴⁶

Con estas palabras eleva en majestad el relato de la batalla, pero como es inconveniente servirse de ellas para hablar del cielo, busca por medio de los procedimientos retóricos lo conveniente con el epíteto aumentativo *mejor* que proviene de la salpunga y al añadir la preposición logra que el sonido emerja desde todos los puntos del cielo. Es evidente también que los términos humildes añaden simplicidad a la frase, como la que ésta tiene

*Habiéndote ofrecido una pobre silla y una escasa mesa*⁴⁷

Considera ahora también cómo a parir de la variedad de las perífrasis se produce a la vez claridad en el carácter y suavidad en la frase. Efectivamente, cuando el poeta quiere describir la personalidad de los jóvenes héroes, cada uno con la virtud que le es propia, dice en un caso «la fuerza de Baco»⁴⁸, y en el otro «el divino vigor de Telémaco»⁴⁹, destacando en el primero su superior fortaleza y en el segundo el favor de los dioses por su moderación.

Y también las alegorías, con muchas palabras puestas unas detrás de otras, vuelven a mente a una ciudad distante. Mira lo

⁴⁵ Toda la frase resalta la idea de grandeza: «muro bien construido», «gruta almidada», «levantando de alto», «saca», «huyes», «sacas», «huyes» es aludido que de escudos, «fabricados con cuero de huez».

⁴⁶ Il. XX, 188.

⁴⁷ Od. XX, 259.

⁴⁸ Il. V, 486.

⁴⁹ P. 1, Od. XV, 416.

cómo, proponiéndose hablar sin pasión ni pena sobre los que han muerto en el combate, compone la frase como si se tratara de la recolección de ungo diciendo:

*Pronso llega a los hombres el trunfo de la batalla, cuando el
bronce tiene en tierra la mayor parte de sus esprejos, pero la
muerte es muy estensa.*

10. Al combinar estos conceptos unos con otros surgen las frases y los rasgos específicos de las frases, tal como de los diversos jugos y esencias se producen los fármacos y los perfumes. Así pues, por un lado, los conceptos que conducen a la relajación y a la alegría producen la frase sencilla y suave, y, por otro, los que mueven la parte reflexiva y la impulsiva dan lugar a la frase poética y entonciosa. Los rasgos específicos de la frase poética, en correspondencia con lo masculino, son: concisión, brevedad, dignidad y magnificencia, y aspereza, fuerza, grandeza y plenitud. Estos rasgos muestran la grandiosidad natural de lo masculino, el gran tamaño del cuerpo, la fuerza de la mente y la eficaz rapidez para las más grandes acciones. Los rasgos específicos de la frase sencilla son: ligereza, delicadeza, belleza y dulzura. De éstos, unos expresan lo relajado de lo femenino y otros la pasión por el adorno. A partir de la combinación de estos rasgos también se produce algún otro, tales como la perspicacia, que manifiesta la rapidez como rasgo masculino y el amor a lo pequeño como femenino, y la dedicación, que tiene la insistencia, en correspondencia con lo femenino, y el prolongado gusto por el esfuerzo como rasgo masculino. Utilizando con cada alma estos rasgos específicos de las frases, ya simples ya mezclados, en unos casos persuadirás por medio de la semejanza y en otros te responderás por la disemejanza.

Respecto a la naturaleza de las figuras corporales a las que es necesario aplicar los conceptos pienso que no hay mucho que decir, pues la representación es suficiente para crearlas. En efecto, cada una de ellas o bien construye de alguna manera la mente, como las súplicas, o bien la relaja, como las concepciones, y o bien nos empuja, como las admoniciones, o nos engrandece, como las máximas y los relatos. Podríamos distinguir mejor la eficacia de cada una de ellas a partir de los diversos modelos que se trasladan en los cuerpos según el momento de la representación, a causa de los cuales fueron llamadas figuras.¹⁴

Lo que concierne a los fundamentos y a los capítulos generales con los que ordenadamente compendemos las instrucciones y los relatos ya ha sido dicho por nosotros con detalle en la *Poética*. Las partes de la poética son: imitación y narración. Y las partes de cada una de ellas, a su vez, son: étiopéyas y descripciones, las cuales en las numerosas ocasiones en las que se producen ellas solas, se denominan respectivamente caracterizaciones *enêi* y poemas.¹⁵

Que la educación mediante todas estas cosas también se utiliza en la música es suficientemente confirmado por Homero. Así, cuando Aquiles en la *Ilíada* quiere alejarse de la patria por Briseida no es introducido cantando algo amoroso,

¹⁴ Esta *Poética* podría ser una obra hoy perdida escrita por Aristóteles. La composición poética se dividía en dos secciones: la narración, en primera o en tercera persona (p. ej. en el poema épico) y la imitación, donde el personaje en sí y a través de él usaba un número palabra que utilizaba en el diálogo. El *Peripatetico* (p. 141) y *Aristoteles Poet.* (141a), a su vez, en ambos grupos Aristóteles distingue dos partes: descripción de caracteres étiopéyas y descripciones de los hechos. Asimismo en la traducción del término *enêi* que significa «aspectos», «formas» por «caracterizaciones» en el sentido de descripción de caracteres, intentando mantener la correspondencia con étiopéyas, en este caso el término «poemas» hubiese que entenderlo como poemas narrativos.

sino que invita a su alma a vivirizarse rememorando con la cítara las hazañas guerreras de los antiguos.²⁶ De los personajes que educan por medio de la música en la *Odisea* uno, para frenar la insolencia de los pretendientes con Penélope y su impiedad con la diosa protectora de Ulises, canta las desgracias aqueas causadas por el delito del loco. Dice:

Él canta el penoso regreso de los aqueos, que desde Troya ordenó Patroo Areneo.²⁷

El otro, para corregir la lujuria de los feacios y evitar aquello a lo que por naturaleza conduce, canta el encadenamiento de Ares y Afrodita, cómo ni siquiera ellos quedaron sin castigo por las fuitas que cometieron.²⁸ Incluso el mismo Ulises no se dio a conocer a los feacios hasta que Demódoco, mediante la música, hubo mostrado la virtud de este varón y producido, por la persuasión de la melodía, el deseo de conocer al ingenioso Ulises. Así, dirigiéndose a Demódoco, dice:

15 Pero varón, cumbia ya y canta la construcción del caballo.²⁹

y añade:

Al que, un día, con aspecto llevo a su acrópolis es divino Ulises.³⁰

Y esto también de alguna manera está dentro del anterior objetivo (pues Demódoco describe cómo sufren castigo quienes

²⁶ Il. XI: 85 y ss.

²⁷ Id. 121- 17. El troyano Ayax robó a Cassandra que se refugiaba bajo la estatua de Atenea, razón por la cual esta diosa, aunque protectora también de los troyanos, castigó a los aqueos con un desafortunado regreso.

²⁸ Id. VI: 168-169.

²⁹ Id. VI: 412.

³⁰ Id. VI: 494.

«legalmente se han entrometido en uniones ajenas». ⁶⁰ Pero también vemos cómo el ingenioso Ulises quiere ser alabado antes por el músico de la manera que él necesita y sin ofender a los oyentes, como si hablara de otra persona. Y de este modo, cuando más tarde desean saber quién es, llega a ser el más convincente y agradable, diciendo:

Soy Ulises Lariada, conocido entre los hombres por todas las ausencias, y mi fama llega hasta el cielo. ⁶¹

1) Cambiemos ahora el discurso «reteniendo la boca de las Musas» ⁶², como dice el más allegro de los poetas cómicos, y cambiémoslo hacia las cosas que concierne a la dicción, de las cuales las primeras y más necesarias que se han de decir se refieren a las letras. Por lo tanto, también hemos de atribuir generalmente las peculiaridades de las letras a la antedicha oposición de géneros. De ellas unas realizan sonidos más suaves, como las vocales; otras sonidos ásperos, como las mudas, y otras sonidos intermedios, como las semivocales. Y de las vocales, las que producen el sonido sin impedimento son por naturaleza más eufónicas y por lo tanto, más nobles, como las largas, las que lo cortan enseguida lo son menos, como las breves, mientras que las intermedias participan también de la eufonía, según su cualidad temporal. De las semivocales, las que emiten un sonido corto desde el borde de los labios son más ásperas, como las dobles y la independiente ⁶³; las restantes son más eufónicas. Y de estas, las que se producen cuando la len-

⁶⁰ *Od. VII*, 499-520. Demódoco canta la causa de Troya, los amores de Paris y Helena, que ocasiona la guerra.

⁶¹ *Od. IX*, 61-63.

⁶² Aristóteles, *Arte poética*, 1402a.

⁶³ Es decir, la *sigma* y las combinaciones de *sigma* con gutural (*xi*), *labial* (*psi*) y *dental* (*tau*).

gue golpea el aire y la boca son propiamente eufónicas, como la lamda y la rho, mientras que los que se producen con las salidas de aire cerradas o sólo a través de la nariz lo son menos, como la me y la ni. De nuevo, de las mudas, unas se hacen sonar sólo mediante los labios, al vencer el aire el obstáculo de éstos por el medio, como la beta y las que están a su alrededor⁴⁴; otras, cuando los carrillos entreabren un poco la boca y el aire se escucha con ímpetu y a lo ancho, como la gamma y las que están a cada extremo⁴⁵; y otras, cuando los dientes están un poco separados y la lengua arroja el aire en hueque por el medio, igual que si se tratara de una honda, como la tau, la zeta y la que está en medio de ambas⁴⁶. De todas éstas, las que expulsan el aire de manera pausada desde la zona que está en torno a los dientes se llaman puras y son más eufónicas; las que lo sacan desde el interior, desde la faringe se denominan aspiradas y son muy ásperas, y las que lo hacen desde el medio de la zona de fonación se denominan intermedias y participan de la naturaleza de ambas⁴⁷.

A partir de las cuantidades de las letras se establecen las mezclas silábicas, cuyo carácter se asemeja al de las letras que más abundan o al de las que predominan en la pronunciación. Las sílabas largas magnifican la dicción mientras que las breves hacen lo contrario. A partir de la composición de las sílabas surgen los pies, de los cuales, aquellos cuyos sílabas largas van en primer lugar o son irresolubles o están a ambos extremos del pie o son más abundantes, son más refinados y nobles igual que los incisos (*khrhuna*), los cótones, los períodos y los

⁴⁴ Las mudas labiales: la be y la phe.

⁴⁵ Las demás guturales: la kappa y la chi.

⁴⁶ La delta, la delta, la eta y la zeta.

⁴⁷ Sobre las letras véase I 43 y II 72, 78 cf. Darius y Hippi: *De compositis verbis* §14.

metros que se hacen con ellos, mientras que aquellos para cuyas sílabas breves predominan en alguno de los modos antedichos son más sencillas y humildes.

Y aquí concluye la exposición, hasta donde era oportuno hacerla, acerca de los conceptos de dicción y la composición.

12. Hablemos ya de las cuestiones más específicas de la música —de los *métr* de los ritmos y de los instrumentos— así como concierne a los músicos y expliquemos generosamente su poder. Hemos de iniciar el estudio de la armonía a partir de sus elementos más pequeños, los cuales son llamados sonidos.

Lo que decíamos en la parte precedente de que la razón del ritmo respecto a la armonía era como la de lo masculino respecto a lo femenino ahora se ha de detallar porque, en realidad, las armonías y los ritmos extremos se observan en una oposición de cualidad, pero las armonías y los ritmos intermedios participan de la manera de ser de ambos. En efecto, también una armonía respecto a otra armonía y, por su parte, un ritmo respecto a otro ritmo posean específicamente esa misma diferencia. Por consiguiente, así como el denominado «*métr* rítmico» es por esencia intermedia entre el ritmo y la armonía, así también, es lo que concierne a las cualidades de cada ritmo y de cada armonía, los que están en medio poseen una variada mezcla en función de su distancia a los extremos y a los medios, mientras que a los ritmos y armonías que están totalmente separados se les ha atribuido una naturaleza opuesta entre sí.⁶⁶

Esta misma diferencia existe también entre unos sonidos respecto a otros, a la cual en los comienzos del libro del *métr*:

⁶⁶ [En el 40 Aristóteles ha hablado de la vinculación del ritmo con unánime o con lo masculino y con *métr* en tanto natura o lo femenino. Pero que el *métr* sea sentido o *métr* con espíritu rítmico *métr* de naturaleza que hemos introducido por *métr* rítmico debe entenderse simplemente como el *métr* con forma rítmica, es una habitual, a diferencia de los *métr* difusos y de los ritmos solos (cf. II, 12).

mos como diferencia en cuanto al énfasis. Ciertamente, unos son sonidos son sólidos y masculinos, y otros relajados y más femeninos, mientras que otros son intermedios, pues son una mezcla de ambos, si bien participan más o menos de uno u otro género.⁴⁸ A partir de los sonidos toman sus cuerdas los intervalos y se completan los sistemas, cuya naturaleza es fácil de distinguir desde el sistema más grande, el de octava, al que también llamamos armonía. De ahí se comprende también la diferencia entre los instrumentos, ya que un mismo tipo de canto no resulta igual de conveniente en la cítara que en el arado, pues si así fuera ni hubiera hecho falta la variedad de instrumentos ni los oyentes serían seducidos por ellos de diferente modo. Pero acerca de esto hablaremos un poco más tarde.

13. Puesto que la melodía, tanto en los cantos como en los poemas instrumentales (*álfa*), se capta a partir de su semejanza con los sonidos de nuestro órgano fonador, hemos elegido para la vocalización de los *vérf* aquellas letras con las que armonizan.⁴⁹ Al ser raras las vocales, vemos las diferencias

⁴⁸ Véase la nota 48. Sobre los sonidos de tipo *apergrimenos* y los de tipo *lilheatos* véase también: (1) Al ser el *teueron* la *enxekum* (fundamental de todo el sistema), indica el punto, en lo que con él se mezcla también hay un tipo más de sonidos, en los que se centran todas las armonías. (2) Por eso, *óen álfa* ("Anuncio, probablemente semejante a *Alamón*"), porque a cada una de estas cuatro clases un determinado carácter masculino-femenino, algo que recuerda a nuestra consideración de los grados de la escala como más o menos fuertes. Véase:

⁴⁹ Véase, ejemplo y en siguiente, con la principal fuente para el conocimiento del alfabeto griego. La melodía griega se solfeaba mediante cuatro *álfa* (*teueron*), en correspondencia con cada uno de los sonidos de *teueron*. En la exposición de Aristóteles la justificación de estas asignaciones reside en la correspondencia entre el grado de masculinidad-feminidad de las vocales que se utilizan en el solfeo con el de los poemas: grados de masculinidad, los *álfa* a los que representan.

antecedidas en las largas y en las breves. En general, las vocales que aumentan el tamaño de la boca a lo largo tienen sonidos más severos y apropiados para lo masculino, mientras que las que abren la boca a lo ancho tienen una fonación más débil y femenina. Específicamente entre las largas, es masculino el sonido de la omega, al ser redondo y concentrado, y femenino el de la eta, pues en ella el aire en cierto modo se disipa y se oscuela. Por su parte, entre las breves la ómicron muestra un sonido masculino, al redondear el órgano fonador y retener el sonido antes de su fonación, mientras que la épsilon es femenina, pues necesita que la boca esté algo abierta durante su emisión. De las difongas, la alfa es la mejor para la melodía, pues está bien dotada para la duración debido a la amplitud de su sonido; no así las resacas a causa de su debilidad. También es posible ver en las vocales algún estado intermedio. En efecto, la alfa, al ser tanto afín como opuesta a la eta, cuando se emplea en un uso contrario a ésta es masculina, mientras que cuando se la trata como un signo similar a la eta es femenina. Esto se manifiesta también en las mutuas oposiciones entre los dialectos dorico y jónico, de modo análogo al carácter opuesto de esos pueblos: el dórico, huyendo de la naturaleza femenina de la eta, acostumbra a cambiar su uso por la alfa, en tanto que masculina, mientras que el jónico, evitando la sordidez de la alfa, se inclina hacia la eta. Y la épsilon es femenina en la mayor parte de las ocasiones, como se ha dicho antes, pero, al manifestar cuando se alarga un sonido semejante al diptongo escrito alfa-eta, se hace rigerosamente masculina debido a la alfa. Y también si quisieras examinar las vocales de los artículos y de las terminaciones en todos los casos, hallarías claramente que los nombres masculinos van precedidos y terminados por letras masculinas, los nombres femeninos por letras y sonidos semejantes, y los nombres neutros por las intermedias.

14. Por consiguiente, cuando de las vocales, aquellas bien dotadas para prolongar su duración en la voz melódica, fueron utilizadas para los sonidos musicales. Y puesto que era necesaria la yuxtaposición de una consonante para que el sonido no quedara muerto, como ocurriría si se produjera sólo mediante vocales, se yuxtapuso la más hermosa de las consonantes, la *au*. Ciertamente, esta letra muestra los artículos, es la única que suena de un modo parecido al de las cuerdas de los instrumentos y es la que tiene una sonoridad más suave, pues ni se vuelve áspera por una exhalación de cierta magnitud, como las aspiradas, ni deja la lengua inmóvil, como las demás consonantes puras, ni emite un silbido innoble y rudo, como las consonantes dobles y la independiente; ni tampoco es débil o endeble como las líquidas.⁷¹

Dado que esto es así, los sonidos musicales que se producen con la *au* son lánguidos y totalmente pasionales y femeninos; mientras que los que se hacen con la *omega* son activos y masculinos, y de los sonidos intermedios, los que se producen con la *alfa* tienen más de la naturaleza masculina, mientras que los que se hacen con la *épsilon* más de la femenina.⁷² Los intervalos que se derivan de estos sonidos son semejantes a ellos y, a su vez, análogos a los intervalos son los sistemas determinados a partir de ellos, son de carácter extremo los determina-

⁷¹ Ver en II 34 el análisis de la *au* como pluma del universo y en I 40 y II 25-26 las cualidades de las letras.

⁷² Los cuatro tipos básicos se diferencian en cuatro clases de sonidos: con la *alfa* los barípticos o «del tipo inferior» (*hypobatizantes*), a los que Aristóteles implícitamente atribuye un carácter intermedio masculino; con la *au* los mesopépticos o «del tipo supermedio» (*mesobatizantes*), los más femeninos; con la *omega* los oxigépticos o «del tipo indicativo» (*hyperbatizantes*), los más masculinos; y con la *épsilon* los apípticos con un carácter intermedio femenino. (o bien el último del hipatístico probablemente su *solféum* como los barípticos, con la *alfa*).

dos por sonidos cuyas vocales son similares, e intermedios los determinados por sonidos con vocales disimilares. Y o bien obtienen su cualidad en función de la sucesión del sistema o bien, en la composición melódica saltada, se vuelven semejantes a los sonidos que predominan.⁷⁷

En el primer sistema, que es un tetracordio, el primer sonido se emite con la *épaktē*, mientras que los restantes se emiten siguiendo sucesivamente el orden de las vocales: el segundo con la alfa, el tercero con la eta, y el último con la omega, como conviene en la mayor parte de las ocasiones, cuando los sonidos se suceden unos a otros sin nada en medio. Los sonidos que siguen a estos tres últimos se obtienen por coincidencia con ellos, y les seguirá el sonido de la *épaktē*, que sólo está al comienzo de la primera octava y de la segunda, debido a la homofonía del sonido medio *mése*⁷⁸ respecto al añadido *proanthambasmenos*. Más tarde diremos por qué esto es así.⁷⁹

Como sigue: *Winnigken-tugem* es sujeto de la frase debería de ser la melodía o los *mélē* (C) *putā h* de *hēu*.

En seguida en cada uno de los cuatro se señalarán los siguiente *mélē*: *mésolē*, *te* primer del primero, *ta* superprimero del primero, *ti* adiccionario de primero, *to* primero del medio, *tu* superprimero del medio, *ti* intermedio del medio, *te* medio, *ta* supermedio, *tu* tercero del disyuntivo, *ti* penúltimo del disyuntivo, *te* último del disyuntivo, *ta* tercero del hiperbólico, *ti* penúltimo del hiperbólico, *te* último del hiperbólico, *ta* (cf. *Antic. de Babilonia* 4: 77, donde se detecta diferencia entre en que se asigna al sonido añadido la omega). Este pasaje es algo confuso. El tetracordio al que se refiere Aristides al comienzo del párrafo no es el tetracordio «primero» del GSP sino el contenido por los cuatro primeros sonidos, desde el añadido hasta el octavo del primero. Cuando los sonidos se suceden por conjunción, «sin nada en medio», la melodía siempre es *ta*, *ti*, *te* en este caso el sonido pleno del tetracordio grave coincide con el principio del siguiente tetracordio agudo y se solista con la sílaba *ta*. Sin embargo, cuando los tetracordios están unidos por disyunción (lo que ocurre en el GSP entre el añadido y el primero del primero, y entre el medio y el supermedio) el sonido agudo conserva su vocalización *ta*, que, de este modo se repite: *ta* en el sonido medio y para la octava baja, el

A partir de los sonidos que determinan los sistemas o de los que predominan en ellos o de los que ejercen su dominio de ambos modos o de sonidos que dominan de un modo y sonidos que dominan de otro, como en la mezcla, se producen sistemas de una u otra cualidad. Y a partir de los sistemas surgen las armonías.¹¹ Sirviéndote de ellas del modo que se ha dicho antes aplicando a cada alma una armonía bien por su semejanza bien por su oposición, sacarás a la luz el *éthos* vil que esté oculto, la curarás o mudarás en ella otro *éthos* mejor. Si el *éthos* que subyace es innoble o duro, llevarás a cabo la persuasión conduciéndola a la condición contraria mediante estos intermedios; pero si es refinado y valioso, aumentarás sus cualidades hasta donde sea oportuno por medio de la semejanza. Y si es evidente el *éthos* que subyace, decretarás sólo lo propio y el mejor adecuado; ahora bien, si es oscuro y difícil de diagnosticar, aplicarás al principio una melodía al azar y si el alma es seducida, te detendrás en ella, pero si permanece inmóvil, harás una modulación, pues no es inverosímil que a quien le desagrade un *mélōs* de un determinado tipo ame el opuesto.

En efecto, las armonías, como decía, se asemejan a los intervalos que en ellas predominan o a los sonidos que las determinan, y los sonidos, a su vez, a los movimientos y las afecciones del alma. Que por medio de la semejanza los sonidos, incluso en la melodía continua, no sólo modelan un *éthos* existente, tanto en los niños como en los mayores, sino que también sacan a la luz el que tienen dentro, lo mostraban también

¹¹ *Armedía* (homofonía aquí incluye la organa, no sólo el *monótono*). La explicación posterior debe de ser la de III 371 a propuesta de los aaron.

¹² *Sesetón* ahora parece referirse a los tetracordios — pentacordios que constituyen los armoniosos sistemas de octavas. Los *sesetón* de cada especie de *armonía* o *monódica* varían determinados por la cualidad *éthica* de los tipos de *sonidos* más interesantes, bien porque sean más *armoniosos*, bien porque cumplan una función estancional.

los discípulos de Damón. Así, en las armonías por él transmitidas ¹⁶ es posible encontrar que, por lo que respecta a los sonidos móviles, en unas ocasiones bien predominan o bien se emplean un poco o nada en absoluto los sonidos femeninos, y en otras los masculinos, pues es evidente que en función del éthos de cada alma está el de la armonía que se utiliza. Por eso también, de las partes de la composición melódica, la llamada repetición, *peitíra*, es la más alta, ya que se observa en la elección de los sonidos que son imprescindibles en cada circunstancia. ¹⁷

Además, entre los sistemas, los más graves son adecuados por naturaleza a lo masculino y en lo que concierne a la educación, a la formación del éthos, pues debido a la abundancia e impetuosa exhalación desde lo profundo, resultan ásperos y, a causa del impulso de una mayor cantidad de aire por la amplitud de las salidas, muestran un carácter violento y severo; los sistemas agudos son adecuados a lo femenino, ya que, debido al impacto del aire que está en torno a los labios y en su superficie por la estrechez de las salidas, son gudentes y chucos. Y los sistemas de sonidos consecutivos avanzan de modo homogéneo y fácil, mientras que los de sonidos salteados son más ásperos y agitados. Y a causa del instantáneo cambio a los lugares opuestos fuerzan con violencia a la mente ¹⁸. Y por consiguiente, entre los tempus, el dórico es el más grave y conviene al éthos masculino (en efecto, en lo que respecta a la clase de música cantada hemos establecido el límite inferior en este tropo y en su primer sonido, ya que éste se produce en medio de la octava más grave y es el extremo agudo de la

¹⁶ Tal vez Anaxilas se refirió al diagrama que ha presentado en el 30 como la armonía de los más antiguos sobre las que él antes opinaría en la *Rehabilita*.

¹⁷ Véase el 41 y nota 10 del libro.

¹⁸ Cf. en el 7 la explicación acústica y en el 14 lo que dice sobre los sistemas salteados.

cuarta primera *hypodactylés* y el extremo grave de la quinta media [*mesuredés*] en la armonía hipodórica)⁷⁰; el tropo que expede a éste en un tono es intermedio en cuanto al *érhos*; y el tropo que es más agudo que el dórico en el mayor de los intervalos no compuestos, el difónico, es más femenino. Los tropos que están entre éstos han de ser considerados de carácter ambiguo. De nuevo, en el caso de la música de los instrumentos (pues sus cuerdas son más variadas), los tropos que van desde el sonido añadido [*proctamboménous*] dórico hacia el grave son muy profundos y masculinos; los que van hacia arriba, hasta el sonido diatónico, son intermedios; y los tropos que se añaden detrás de éstos son más agudos y femeninos.⁷¹

82 Y esto es todo acerca de los *mélē*, de los cuales los viriles y ordenados son adecuados para la educación, pero los que tienen una naturaleza disunta son también necesarios para ciertos formas de seducción del alma.⁷²

15. De los ritmos, los que empiezan en las *chéseis* son más tranquilos, pues predisponen la mente al orden; y los que empiezan en las *éreseis* son agitados, al añadir el golpe rítmico *krónos* a la voz.⁷³ Los ritmos que tienen los pies completos

⁷⁰ La armonía hipodórica aquí es la octava grave del tropo hipodórico. Su sonido medio, el agudo de su cuarta grave y el grave de su quinta aguda, en quinta flusado media porque como sobre el intermedio medio del tropo entonó, coincidiendo con el sonido añadido del tropo dorico y ha sido definido por Aristides como el límite grave de la voz humana (cap. 12).

⁷¹ La *mesurés* (instrumental) usa tropos más graves y más agudos que los dados antes para la voz (cf. II 2: 1-23). «Cuerdas» es *hábasai* para designar el sonido musical aunque no se trata de resonancias (le cuerda) el sonido dracónico aquí es el indicativo del primero es el tropo dórico. Los tropos por debajo del sonido del dorico *hóti* se designan con el prefijo «hypo-» y los que empiezan en el indicativo diatónico del dorico «més», como «dupes».

⁷² Cf. II 59-60.

⁷³ Cf. los aspectos técnicos de la teoría rítmica en los cap. 14-19 del libro 1. Del texto parece desprenderse que en los ritmos que empiezan en la *chéseis* el

en sus periodos son de naturaleza más adecuada ***. Los que tienen tiempos vacíos breves son más sencillos y apropiados a lo pequeño. Mientras que los que tienen tiempos vacíos largos son más propios de lo grandioso.⁴³ Los que están organizados en razón igual son más agradables, debido a su homogeneidad: los que están en razón superparticular son turbulentos, por el motivo contrario: mientras que los de razón doble son de carácter intermedio, pues participan tanto de la irregularidad, debido a la desigualdad, como de la homogeneidad, a causa de la pureza de los números y de lo perfecto de su razón.

Entre los ritmos de razón igual, los que se producen sólo mediante tiempos breves son muy rápidos y más cálidos; los que lo hacen sólo por tiempos largos son más lentos y fríos; los que mezclan tiempos largos y breves participan de ambas cualidades, y se vea que los pies se produjeran mediante tiempos muy largos se manifestaría un mayor apaciguamiento de la mente. Por eso vemos que los tiempos breves son útiles en las danzas pírricas: los mezclados en las danzas de carácter intermedio y los tiempos muy largos en los himnos sagrados, de cuyos tiempos prolongados se servían «los adivinos», pues mostraban una gran afición y dedicación hacia las cosas sagradas y, mediante la igualdad y la longitud de los tiempos, llevaban su mente al orden, puesto que éste es la salud del alma. Y así también, en los movimientos de las pulsaciones, aquellos en los que las sístoles se corresponden a las

golpes que marca el compás, imita sobre la propia alma. Si era fuera así, estos ritmos serían verdaderamente universales: no formas «matemáticas» de ritmos, ritmos (la única posibilidad que contempla nuestra teoría, *finica*). Mientras que en los ritmos rítmicos la mente cumplía tanto la función de mover como la de lanzar el movimiento en los animales, sin embargo esta última tarea la realizaba directamente la mano.

⁴³ El sentido de la laguna debe de ser que los ritmos que emplean silencios son menos adecuados. Sobre los silencios «tiempos vacíos» véase I 35-39.

diástoles mediante tal tipo de tiempos son los más saludables.⁴⁴ Los ritmos que se observan en razón sesquialtera (3/2, son más arrebatados, como decía. De éstos, el *epibateo* es más

13 turbulento, pues trastorna el alma con la doble *thésis* y *exesis* a mente con la mugoritud del *arsis*.⁴⁵ De los ritmos que se producen en relación doble, los troqueos y yambos simples mantienen rapidez y son cálidos y adecuados a la danza, mientras que los *orthoi* y los marcados conducen a la dignidad, pues en ellos predominan los sonidos más largos.⁴⁶ Y así son los ritmos simples.

Los ritmos compuestos son más pasionales, ya que en la mayor parte de las ocasiones los ritmos que los componen son de relación desigual, y manifiestan mucha agitación, pues 16 el número a partir del cual se establecen no mantiene siempre el mismo orden de sucesión, sino que unas veces comienzan en la larga y terminan en la breve, y otras hacen lo contrario, y unas veces inician el periodo desde la *thésis* y otras lo hacen del otro modo. Y aún son más pasionales los que se establecen a partir de más de dos ritmos, pues en ellos la irregularidad es mayor, y por eso, al llevar consigo unos complejos movimientos corporales, conducen la mente a no poca agitación.

Por su parte, los ritmos que permanecen en un mismo género turban menos al alma, pero los que modulan a otros géne- 20 ros la atascaban violentamente, ya que debido a su complejidad, la obligan en cada variación a seguirlos y a asemejarse a ellos. Por eso, también los movimientos de las arterias que conservan la misma especie rítmica, pero hacen pequeños diferencias respecto a los tiempos, son agitados, aunque no peli-

⁴⁴ Sobre los telamones entre el ritmo musical y el del pulso, véase también A. II 83, 89, 117, 118.

⁴⁵ Cf. 117.

⁴⁶ Sobre los *orthoi* y troqueos puros, véase I 36, 17.

grotesco; sin embargo, aquellos que o bien alteran excesivamente los tiempos o bien incluso cambian de género, son temibles y funestos.

Por cierto, cualquiera podría descubrir en la manera de andar que quienes caminan con pasos de buena longitud e iguales, según el espondeo, son de *éthos* ordenado y viriles; quienes lo hacen con pasos largos pero desiguales, según los troqueos o peones, son más ardientes de lo debido; los de pasos iguales pero excesivamente pequeños, según el pirrqueo, son humildes y nada cobles, y los de paso breve y desigual, próximos a la irracionalidad rítmica, son totalmente disolutos. Y observarás también que quienes utilizan irregularmente todos estos pasos no tienen una mente estable sino que son vacilantes.

Además, los ritmos de conducción (*agōgē*) más rápida son cálidos y activos, mientras que los de conducción lenta y retardada son relajados y tranquilos. Y los ritmos apretados y precipitados son vehementes y compactos e invitan a la acción; los ritmos expandidos, que hacen una unión de sonidos, son indolentes y más débiles, y los intermedios, que son mezcla de ambos, son moderados en su constitución.⁶⁷

16. Acerca de la representación escénica se ha de decir lo siguiente. De los movimientos corporales, los cuales constituyen la sustancia de la representación, aquellos que imitan lo digno y viril de conceptos y dicciones, de *múē* y ritmos, y que contribuyen a la virilización, han de ser vistos e imitados por todos. Pero dejemos que la muchedumbre sea espectadora e imitadora de los movimientos de naturaleza opuesta, aunque no de todos ellos ni todas las personas. apártese por completo de su imitación y contemplación los de naturaleza noble y de *éthos* virtuoso.⁶⁸

⁶⁷ Cf. 34.

⁶⁸ Cf. 51 a y nota 2.

20 Decía que habría de hablar también sobre los instrumentos, cuyo uso es fácil de comprender a partir de su denominación. En efecto, nosotros llamamos instrumento bien a aquello que es indispensable para hacer algo (como ver mediante los ojos, o bien a aquello con lo cual lo hacemos mucho mejor (como cortar un sombrero con una pequeña hoz).⁸⁹ Es en este segundo sentido como son necesarios los instrumentos musicales pues aunque es posible interpretar la canción y el *anfón* con la voz, sin embargo, también se puede usar instrumentos. Y así como la misma voz y armonía no deleita a todos los oyentes, sino que unas pueden agradar a unos y otros a otros, así también sucede con los instrumentos, pues cada persona ama y odia aquellos instrumentos adecuados a los sonidos a los que se asemeja por su *éthos*.⁹⁰

Entre los instrumentos de viento cualquiera podría mostrar que la salpinga es de carácter masculino debido a su fuerza, y que el *anfón* frigio es femenino por ser gracioso y travieso, y que de los intermedios el *anfón* mítico participa más de lo masculino por su gravedad, y el *anfón* corio más de lo femenino por su facilidad para el agudo.⁹¹ Por su parte, entre los

⁸⁹ Cf. Platón, *Rep.*, III, 401c-10.

⁹⁰ Cf. 401d.

⁹¹ Respecto a la salpinga, como nota A. el *anfón* estaba formado por un o tu «língas» con agujeros y estaba provisto de una lengüeta de caña; su timbre sería parecido al de nuestro flautín (para un estudio completo del *anfón* propio véase K. Schenker, *The Greek Aulos*, *Antike*, 19/19). Era habitual la clasificación de los *anfón* en masculinos y femeninos en función de su timbre (cf. Aristóteles según Didimo en Anaxim., *Fragmente de son sabins*, XX, y 634c-f). El *anfón* frigio al que se refiere Aristides no puede ser el llamado *Áfyon* pues éste tenía una timbre grave, sino el *anfón* frigio de los frigios agudo y travieso. En el *anfón* pítico se ejecutaban los poemas píticos y se acompañaban los poemas. Con el nombre de *anfón* corio Aristides puede referirse a uno o varios tipos de *anfón* utilizados en los dithyrambos (cf. *Revue de Musicologie* 75, 1979, 8).

instrumentos de cuerda es posible encontrar que la lira es análoga a lo masculino por su mucha gravedad y aspereza, y la *saubhiké* a lo femenino por carácter de meliosa y conducir a la languidez, pues es muy aguda como consecuencia del pequeño tamaño de sus cuerdas: mientras que de los intermedios, la cítara polifónica participa más de lo femenino, y el tipo de cítara que no difiere mucho de la una más de lo masculino⁹¹. Y aunque sea posible encontrar otros instrumentos en medio de éstos, no será difícil distinguir su naturaleza, ya que tenemos las características generales bajo las cuales clasificaremos los instrumentos individuales. Así, también cada una de las armonías y cada ritmo es adecuado, según su propia naturaleza, a un determinado instrumento y no nos conmovirá del mismo modo mediante un instrumento impropio.

Para una perfecta eficacia de la música se ha de tomar un concepto adecuado: una dación que le convenga: un sistema de similar carácter y una armonía de sonidos, unas cualidades finas y un uso instrumental de naturaleza análoga. Los elementos de la acción musical se han de aplicar en este modo perfecto cuando una acción extrema no sea de ninguna manera

⁹¹ La *saubhiké* era un instrumento probablemente de origen sirio del mismo tipo que la *enqueldé* o la *lira babilónica*. Instrumentos de forma triangular y sonido agudo, con un número elevado de cuerdas (seis o incluso diez), pulsadas directamente con los dedos y de plectro en raras ocasiones, de modo que cada sonido podía ir acompañado de su octava superior. Muy utilizados para acompañar cantos solistas, fueron rechazados por Plutarco (Aeg. 399d) por ser demasiado para llenar los cuartos de un templo en el caso extremo de la lira, normalmente de siete o ocho cuerdas del mismo tamaño que el instrumento griego por excelencia. No requería la profesionalidad del músico y fue habitualmente utilizado para fines educativos. La cítara es un instrumento similar a la lira, aunque con una caja de resonancia más consistente y voluminosa y, por tanto, adecuada para los conciertos. Instrumentos de profesionales: la evolución de la cítara trajo consigo el incremento del número de cuerdas con ello la adaptación de armonías.

perjudicial, pero en ocasiones se han de mezclar sus cualidades, guardándonos de una oposición radical, no sea que a causa del carácter extremo conduxéramos inadvertidamente el *êthos* subyacente a la condición contraria. Tampoco los sabios sucesores de Asclepio aplican en todos los casos las fármacos más intensos, pues temen la debilidad de la naturaleza que subyace. Pero no se ha de hacer la mezcla mediante opuestos puros (pues ello es inconveniente y contradictorio), sino mediante intermedios unidos armónicamente con los extremos: por ejemplo, un sistema masculino se ha de mezclar no con un ritmo femenino, sino con uno intermedio; o un ritmo más femenino se ha de mezclar con un sistema y un instrumento intermedios, y no con el contrario solo; y así también se ha de hacer en los demás casos, realizando la mezcla a partir de lo masculino y lo intermedio, o de lo femenino y lo intermedio, de uno con los demás o de dos o incluso más con más.

17. «Acaso no surge más vivamente en quienes oyen esto el deseo de investigar su causa y de saber qué es lo que obliga al alma a caer tan fácilmente en manos de la melodía de los instrumentos? Referiré un argumento ciertamente antiguo, pero que procede de hombres sabios y no carece de crédito, pues incluso aunque no fuera convincente en lo que concierne a otras cuestiones, sí lo es en lo que respecta a esta experiencia: es sin duda verdadero. En efecto, que el alma es naturalmente movida por la música de los instrumentos es algo que todos conocen; y dado que esto es así, si fuera posible encontrar otra causa y si ella fuera mejor entonces se habría de rechazar la que vamos a contar, pero si ello fuera imposible ¿cómo no confiar en las consecuencias que necesariamente se derivan de hechos evidentes?

18. Un argumento dice que el alma es una cierta armonía, y una armonía de números, y que la armonía musical está constituida por esas mismas proporciones; y, por consiguiente, cuando los

semejantes son puestos en movimiento también se mueven a la vez los de naturaleza semejante. Más tarde examinaremos exhaustivamente este argumento.²¹

Peró otro argumento dice algo así como lo siguiente. La materia y la naturaleza de los instrumentos es análoga a la primera constitución del alma, mediante la cual ella se ha unido a este cuerpo. El alma, en efecto, mientras está asentada en la región más pura del universo sin mezclarse con los cuerpos permanece intactada e inmaculada y gira acompañando sin cesar al soberano de este universo, pero cuando, debido a su inclinación hacia las cosas de aquí, toma algunas imágenes procedentes de lo que está en torno a la región terrena, entonces poco a poco se aleja de las bellezas de allí y se bunde, y cuanto más se separa de las cosas de arriba, tanto más, al aproximarse a las de aquí, se llena de una mayor irracionalidad y se vuelve hacia la oscuridad corpórea, y no sólo es incapaz, a causa de la dis-

* Estos dos argumentos se fundamentan en la idea, de procedencia pitagórica, de la asociación de lo semejante sobre lo semejante (*homo iustum cognoscit iustum*). Después se reanuda la discusión en 190. El primer va a ser desarrollado a lo largo de los libros II y especialmente en el capítulo 24. El punto de partida es la concepción musical de alma basada en el *Timéo* de PLATÓN: el alma es en sí misma sembla armonizada, que cuando se armoniza en tanto resultado de la fuerza musical, como en el razonamiento de Simias rechazado en *Feédo* 115c y ss., y los números números que constituyen el alma son los que establecen la armonía en la música. El segundo, que va a detallar a continuación, se sitúa dentro del mito platónico de la caída del alma (cf. *Platón, Feédo* 245c y ss.) y remite al mito de *El en Rept* 614b y ss. y refiere a la semejanza entre los elementos (cuerdas y aire) que producen el sonido en los instrumentos y los que constituyen el cuerpo que adquiere el alma en su desarrollo por los regímenes pitagóricos: una suerte de cuerpo astral o naturaleza intermedia entre su esencia meramente inteligible y la absolutamente sensible a través del cual el alma gobernará y dará vida al cuerpo material. Para los capítulos 23-18 y 19, véase A. J. PANTAZIS, «L'Âme et la Musique», quien también propone una traducción al francés.

minución de su anterior dignidad, de seguir siendo inteligiblemente coextensiva con el universo²⁴ sino que, debido al olvido de las bellezas de allí y a su conmoción por lo terreno, es arrastrada hacia las cosas más sólidas y emparentadas con la materia. Por eso el alma, buscando un cuerpo, dicen, toma y arrastra consigo de cada una de las regiones superiores algunas partes del ensamblaje corpóreo. Y así, cuando va a través de los círculos etéreos recoge cuanto es luminoso y apropiado para calentar el cuerpo y para mantenerlo naturalmente unido, tejendo para él, en su irregular desplazamiento, ciertos lazos a modo de red a partir de esos círculos y de las líneas que se establecen entre esos círculos en sus mutuos desplazamientos. Pero cuando el alma se precipita a través de las regiones lunares —que son de aire y están asociadas a un viento (*anémata*)²⁵ que de aquí en adelante es consistente—, poco a poco es henchida por el viento que está debajo, produciendo un intenso y estrépitoso silbido a causa de su natural movimiento y al estresar el alma sus superficies y líneas circulares —pues, por un lado, es arrastrada hacia abajo por las masas de viento y, por otro, se mantiene unida por su naturaleza a las cosas de allí arriba—, pierde su forma esférica y la cambia por la de un hombre. Y así el alma muda sus superficies, que han sido producidas con la materia luminosa y etérea, a la forma de cuer-

²⁴ Cf. 515a y 50-51. La expresión *idi panti ménti anaparetrémeshai* (ser inteligiblemente coextensiva con el universo), describe el estado del alma individual en el momento en el que es forma puramente inteligible que abarca la totalidad espacial y temporal en unión con el alma del universo. El término *anémata*, metéoricos, es usual en el neoplatonismo para designar la tendencia del alma hacia la Tierra, pero ya se encuentra con este sentido en Plotarco (p. ej., *Mor.* II 22c). Sobre las imágenes que el alma recibe cf. el escrito hermético *Polemologia* (cf. *opm: Neoplatonism* I 3) donde se cuenta cómo el Hombre (el alma) se inclinó a mirar a través del arroyo de las esferas y se enamoró de su imagen reflejada en las aguas.

brana, y transforma sus *lócos*, que provienen de la región empírea y que han sido ligeramente teñidos por el amantado del fuego, al aspecto de los nervios, y, finalmente, desde las cosas de aquí añade un viento húmedo, de suerte que esto sea una especie de primer cuerpo natural para el alma, compuesto de superficies membranosas, líneas nervadas y viento. Dicen que esto es la raíz del cuerpo y lo denominan también «armónica» y que mediante él se alimenta y se mantiene unido nuestro instrumento astral.³⁵

También el poeta muestra la construcción del alma. Dice

*Ve las nervans no mammentan unídar la carne y los huesos*³⁶

Y en otra parte, llamando al alma Afrodita y a la naturaleza corporal Áres por tener su sustancia en la sangre, dice que esta fue apresada por el demurgo, al que denomina Hefesto, con unos lazos semejantes. Dice así:

³⁵ «*armamentu armide*» hace referencia al «*colectivo*» o *alma* del cuerpo material que pertenece al alma (usan la cuncha a la usua) («*Primer Poema*» 250c.). El proceso de «*abstracción*» del cuerpo astral del alma (primero, la construcción del armazón estructural mediante las líneas y superficies hechas con el fuego y el éter de las regiones superiores; luego, la modificación de la forma con la adquisición de profundidad mediante el viento de las regiones inferiores y subterráneas, más húmeda y consiguiente cuanto más próximo a la Tierra; está en relación con la idea de la progresiva dimensionalidad del alma: (adimensional, línea, superficie, volumen, cf. II, 36 y 38). La «*armónica*» tiene «*dejeñu*» para sí — en sus «*movimientos de desplazamientos*» parece apuntar a la influencia de las «*configuraciones*» de los astros sobre la manera de ser individual, como si la estructura armónica que el alma se veje dependiera de las «*trasmisiones*» de la interacción de la «*movimiento de nada*» con — de los «*movimientos*» planetarios (cf. este párrafo con el *Comentario al sueño de Escapón de Marxos*, probablemente basado en Neve-sa, donde el alma en su descenso adquiere las propiedades que caracterizan a cada astro).

³⁶ «*Ar x(1) > 0*»

Y alrededor de los pies de la cama extendía los lazos, en un círculo entero, y muchos colgaban también de lo alto del techo: cuat finas telas de araña⁹⁷

- 91 Así pues, no sería impropio decir que los pies de la cama [hermítes] que reciben su nombre de Hermes, el elocuente [lógiós], son las razones [lógoi] y proporciones [análogiai] mediante las cuales el alma está atada al cuerpo: que las telas de araña son las superficies y las formas con las que está definida la figura humana; y que el techo mismo es, sin duda, el habitáculo fabricado para el alma. Y que para el poeta este relato se refiere al alma: lo muestra también la manera en la que concluye, pues cuando narra la separación de Ares y Afrodita y el retorno a sus lugares de origen, envía a Ares a la región que le es afín, la de la irracionalidad, junto a los bárbaros y pecores⁹⁸, y ya no dice nada más sobre él, y a Afrodita a la región promulgada de su nacimiento y del feliz discurrir de su vida, a Chipre.

- 92 *Allí donde tiene su templo y su altar perfumado⁹⁹*

y puesto que retorna de regiones más villes, la limpia y la purifica. Dice:

Allí la lavaron las Gracias y con aceite la ungieron¹⁰⁰

Od. VIII 775-780

⁹⁷ Las peonías eran un guijarro del norte de Macedonia.

⁹⁸ Od. VIII 363.

⁹⁹ Od. VIII 362. Esta interpretación alegórica del comportamiento de Ares y Afrodita sirve a Aristóteles para concluir el relato de la fabricación del «cuerpo alomaco» con la concepción del alma como armonía musical (el primer argumento), al identificar mediante un juego de palabras bastante forzado (*harmonías*, *Hermóns*, *lógoi*, *lógoi*) los soportes de la red arácnide (relacionada con la red que el alma teje en su descenso) con los juicios matemáticos y musicales.

También el sabio Heráclito en cierto modo dice cosas semejantes sin desentonar pues, cuando muestra al alma viviendo feliz en el éter, dice:

El alma fría y seca es la más sabia ¹⁰¹.

pero la presencia enturbada por la tempestad y el vapor de agua, cuando dice:

Para los almas es muerte el hacerse húmedas ¹⁰².

Los médicos también atestiguan esto. En efecto, afirman que las partes primarias del cuerpo, que son análogas a las masas físicas y que son más aptas para mantenerlo unido, y de las cuales dicen que a poco que están afectadas el ser vivo está en peligro, son las meninges y las arterias, y que no son otra cosa sino ciertas membranas con aspecto nervado y de telarón, a modo de canales que contienen en su interior el viento vital [*pneuma*], a través de las cuales el alma se mueve, que no el cuerpo, aumentando al expandirse el alma y reduciéndose al contraerse ésta. Esto también lo muestran a partir de las pulsaciones, pues si su movimiento es regular declaran que el ser vivo está sano, si es irregular y agitado pronostican amenaza de muerte, y si la inmovilidad es total sostienen que el alma se ha retirado por completo ¹⁰³.

104. ¿Qué hay de asombroso en que el alma, que ha tomado físicamente un cuerpo semejante a las cosas que mueven los instrumentos (nervios y viento) se mueva al mismo tiempo que éstos se mueven —en que cuando el viento suena melodiosa y

¹⁰¹ *Strom. Flor.* III 4, 8 (Diels-Kranz, *Die Frag. der Vorsokr.* 22 B 1 8).

¹⁰² *Strom. Strom.* VI 1, 7 (Diels-Kranz, *Die Frag. der Vorsokr.* 22 B 36).

¹⁰³ Sobre la relación entre los ritmos musicales — los de las pulsaciones (cf. 92 y 83).

ritmicamente el alma sea afectada por simpatía mediante el viento que hay en ella, y en que cuando un nervio es armónicamente golpeado el alma resuena y se tense a la vez mediante sus propios nervios—. si también en la cítara se observa que sucede algo semejante? En efecto, si se colocara una pequeña y ligera pajita en una cualquiera de dos cuerdas homófonas y se golpeara la otra, tendida lejos de la primera, se vería muy claramente que la cuerda que lleva la pajita se mueve al mismo tiempo. Extraordinario en, pues, a lo que parece, el divino arte, al ser capaz de actuar y producir un efecto incluso a través de cosas inanimadas. ¿Cuánto más necesario es que la causa de la semejanza actúe sobre lo que se mueve por medio de un ritmo.¹⁴

Así pues, los instrumentos que se armonizan mediante nervios guardan alguna semejanza con la región del cosmos y la parte de la naturaleza anímica etérea, seca y simple, pues son menos pasionales, adecuados para la modulación y enemigos de la humedad, ya que con el aire húmedo alteran su buen estado, mientras que los instrumentos de viento guardan semejanza con la región de los vientos y la parte de la naturaleza anímica ventosa, más húmeda y cambiante, pues afectan en exceso el oído, son adecuados para modular repentinamente y obtienen su constitución y su capacidad a partir de la humedad. Son mejores instrumentos los que se asemejan a lo mejor y no tan buenos los otros. Y esto es también lo que muestra el mito, dicen, al preferir los instrumentos y los *mélē* de Apolo a los de

¹⁴ Cf. los experimentos de la resonancia con *Pa-Antifón* (*Prota* 37b 24 y 12, donde uno vez haya que intercambiar los nombres de las cuerdas). El cuerpo material es la parte más fértil (instrumentos hechos de *BB* en posible alusión a la tríada pitagórica por formar una tripartición de una octava como *BB* de resonancia) a la que el alma trasmite por su movimiento a través de los nervios y el psóma. La palabra *neúron* (nervio) también se utilizaba para nombrar a las cuerdas de los instrumentos.

Marsias. En efecto, dicen que al frigio, que fue colgado sobre un río en Celene a modo de odre, le corresponde la región aérea, llena de vientos y sombría, ya que está encima del agua pero suspendida del éter, mientras que a Apolo y a sus instrumentos le corresponde la esencia más pura y etérea, y el ser quien la presida.¹⁰⁰

19. En su discurso sobre el uso de los instrumentos los antiguos nos revelan lo siguiente. Atribuyeron la melodía penitenciosa, aquella de la que se debe huir por arrastrar al vicio y a la perdición, a mujeres mortales con respecto de tiéras, las Sirenas, a quienes las Musas vencen y de las que huye precipitadamente el ingenioso Ulises.¹⁰¹ Ahora bien, puesto que la utilidad de la acción musical es doble —pues una es útil para el beneficio de los virtuosos y otra para la inofensiva relajación de la multitud, e incluso de los de condición más humilde si los hubiera—, en lo que respecta a la música de cítara, dedicaron la educativa en tanto que vino a Apolo, y atribuyeron la que necesita buscar el deleite por estar dirigida a la multitud a una diudad femenina, a una de las Musas, Polimnia: respecto a la música de lira, asignaron la que es útil a la educación, por ser adecuada a los hombres, a Hermes, y vincularon la que es apropiada para la distensión, porque muchas veces dulcifica la

¹⁰⁰ Véase en 80 la interpretación de un griego típico helenístico sobre el mundo en relación con los dos momentos de alma y el III 20-22, donde se ve cómo se vincula a las potencias masculino-femeninas de los astros. Los instrumentos de cuerda necesitan humedecer sus lengüetas para obtener un buen sonido. El *aulos* fue el primer instrumento que permitió la modulación a diatónicas armónicas. La leyenda cuenta que el sátiro Marsias, admirado por el murmullo de los cántaros, construyó un *aulos* y entusiasmado con su descubrimiento desafió a Apolo; la cítara de Apolo se mostró superior y Marsias fue desollado y convertido en odre. Sobre la inferioridad educativa de la música del *aulos* véase Platón, *Rep.* 399b-d y *Aristó.*, *Pol.* 341b.

¹⁰¹ *Id.* XII 134-135.

parte femenina y desecante del alma, a Erato. En el caso de los *aúlos*, consagraron la melodía que halaga a la multitud de los hombres y a la parte del alma que tiende al placer, a la diosa que, como indica su nombre, exhorta a buscar ardientemente entre lo bello lo agradable, a Euterpe¹⁰⁷, y asignaron la melodía auténtica que es capaz de producir algún beneficio, si bien en raras ocasiones y gracias a mucha ciencia y moderación, no a un dios masculino, pues esta melodía no deja de tanto totalmente su femineidad natural, sino a una deidad femenina en cuanto al género aunque moderada y guerrera por su *étos*, a Atena. Por eso, mostrando que el beneficio que se obtiene a través de la melodía auténtica es escaso y exhortando a los sabios a huir en la mayor parte de las ocasiones de la música que produce, dicen que la diosa rechazó el *aúlos* por aportar un placer que es inadecuado para las personas que buscan la sabiduría, aunque útil para los hombres fatigados y agotados por las continuas labores y trabajos.¹⁰⁸ En este sentido introdujeron también a Marsias, a quien la justicia persiguió por ensalzar su música más allá de su valor, pues sus instrumentos eran tan inferiores respecto a los de Apolo como lo son los trabajadores manuales y los hombres incultos respecto a los sabios, y como es el mismo Marsias respecto a Apolo. Es por esto por lo que Pitágoras, dicen, aconsejó a sus discípulos que cuando oyeran el *aúlos* ampuaran su oído por estar contaminado por el viento, y que por medio de la lira purificaran los impulsos irracionales del alma con *músé* favorables, pues mientras el *aúlos* atiende a lo que preside la parte inferior del alma, la lira es grata y quen-
 92 da a lo que se ocupa de la naturaleza racional.

¹⁰⁷ El nombre de Euterpe significa «la que complace».

¹⁰⁸ La atribución de *aúlos* a Atena está ya en la *Ólipo* XII de Plutarco. En *Tratado de la educación de los niños*, dice que Atena fue la inventora del *aúlos*, pero cuando vino al agua como un *phénix* se deformaba al tocarlo la espuma y el *aúlos* cayó en Frigia donde fue encontrado por Marsias.

También los que narran los mitos de los diversos pueblos son para mí testigos de que no sólo nuestras almas sino incluso el alma del universo se han servido de tal consultación. En efecto, las genies que veneran la región sublunar —que está repleta de vientos y es de constitución húmeda, pero que obtiene su energía de la vida etérea— utilizan para hacerla propia ambos tipos de instrumentos de viento y de cuerda, pero los que han borrado la región pura y etérea han rechazado todo instrumento de viento por contaminar el alma y arrastrarla hacia abajo, hacia las cosas de este mundo, y han cambiado sus himnos y perebrado sus cultos solamente con la lira y la cítara, en tanto que instrumentos más puros. Y en verdad, los sabios ambuén imitan y emulan esta región etérea, ya que aunque residen en el cuerpo, se reparan por medio de la voluntad de una agitación y complejidad de las cosas de aquí, y se mantienen unidos, mediante la semejanza que produce la virtud, a la continua simplicidad y a la consecuencia mutua de la bellezas de allí.

LIBRO I

I. Pongamos aquí fin a las cuestiones que tratan de la educación y del uso de los elementos de la música. A partir de ahora mi discurso versará sobre lo que se puede decir de la música desde la perspectiva de la naturaleza, una vez que haya transmutado las consonancias de los intervalos mediante números. Los primeros sabios, habiéndose percatado de la naturaleza fluyente y muda estable del cuerpo —lo cual se observa en el paulatino cambio de la juventud a la vejez, y habiéndose dado cuenta a partir de esto de la inconsistencia de las sensaciones, sobre todo en relación a las otras facultades, tuvieron la idea de determinar con claridad cada uno de los intervalos musicales por medio de la exacta percepción que se logra mediante los números.

El libro III se ocupa de la música de la naturaleza —de la voz humana en los cap. 1-5 y de la música fónica y metafónica a partir del cap. 6— y en la clasificación de la música. En la formulación pitagórica y platónica la música es la ciencia que ordena al universo en relación a la proporción, y forma parte, junto con la aritmética, la astronomía y la geometría, del conocimiento matemático previo a la filosofía (cf. p. ej. *Plat. Rep.* 530c y ss. y, entre los autores más directamente vinculados con la música: Nicom., *Metaf. Primer. Axiom.* II 3, págs. 10-8 de R. Heine, Leipzig, 1866). Sobre la aparente coincidencia entre la representación armónica del libro I —de origen anaxagórico— y la exposición de la matemática musical de L. A. 50 y III A. 1-5.

Así pues, tomando dos cuerdas dispusieron los números comenzando en la unidad. A suspender una pesa de uno de las cuerdas y dos pesas de la otra y perturbar ambas cuerdas, encontraron la consonancia de octava, y probaron que la octava está en razón dupla ($2/1$). De nuevo, al añadir tres pesas a otra cuerda encontraron que cuando se usaba sumaba el intervalo de quinta respecto a la segunda cuerda, y el de octava y quinta respecto a la primera, y así descubrieron que el intervalo de octava y quinta mantiene la razón triple ($3/1$) y el intervalo de quinta la razón sesquialtera ($3/2$). Una vez más, añadiendo otra cuerda y escurriéndola hacia abajo con cuatro pesas, encontraron que respecto a la tercera cuerda sonaba el intervalo de cuarta, en razón sesquitercia ($4/3$), respecto a la segunda el intervalo de octava, y respecto a la primera el de doble octava. Y, por consiguiente, determinaron que el intervalo de cuarta se observa en razón sesquitercia ($4/3$), el de quinta en razón sesquialtera ($3/2$), y el de octava en razón dupla ($2/1$). La cual está compuesta de ambas razones, pues el número tres respecto al dos muestra la razón sesquialtera ($3/2$), y el cuatro respecto al tres la razón sesquitercia ($4/3$) y respecto al dos la dupla ($2/1$). Los intervalos mayores se observan a partir de la composición de las razones que acabamos de decir.

Queriendo también conocer las razones de los intervalos

El intervalo de octava resulta de la unión del de quinta y el de cuarta ($2/1 = 3/2 \times 4/3$). La unión de intervalos equivale a la multiplicación de las fracciones que los representan. Este tipo de experimentos verificados en ocasiones al propio Pitágoras, fueron aceitados y transmitidos frecuentemente en la Antigüedad sin preocupación de su verificación (cf. p. ej. Nicómaco, *Arith.* 40-41ff). Se han visto experimentos falsos: las frecuencias de los sonidos son proporcionalmente a la raíz cuadrada de los pesos y no a los pesos mismos, en realidad la teorización octavaria de los pitagóricos atendió siempre al monocordio, donde esas relaciones son correctas (cf. Papp., *Arith.* 7, sobre el uso del canon como instrumento fidedigno para la enseñanza aritmética).

más pequeños que el ditono — las del tono, el semitono y la diéxis—, hicieron como sigue. Puesto que sabían que el intervalo de quinta excede al de cuarta en un tono dispusieron consecutivamente tres números, el primero de los cuales establecía respecto al segundo la razón sesquitercia (4/3) y respecto al tercero la sesquialtera (3/2). Son éstos el seis, el ocho y el nueve. El ocho respecto al seis mantiene la razón sesquitercia (4/3), y el nueve respecto al seis la sesquialtera (3/2) y respecto al ocho la sesquioctava (9/8). Y como el intervalo de quinta excedía al de cuarta en un tono, consideraron que el exceso de la quinta respecto a la cuarta, que es en lo que consiste el tono, mantiene la razón sesquioctava (9/8).³

También quisieron averiguar la razón de los semitonos. Al no observarse ningún número entre el ocho y el nueve, duplicaron estos términos y obtuvieron el dieciséis y el dieciocho, y en medio de ellos hallaron el diecisiete. Dijeron que mediante este número el tono se divide en semitonos. Pero encontraron que los semitonos no son divisiones en partes iguales, sino en una parte mayor y en otra menor, ya que el diecisiete respecto al dieciséis mantiene la razón sesquidécimotercia (17/16) y el dieciocho respecto al diecisiete la sesquidécimoseptima (18/17), que no es igual sino menor. Por ello, en el diagrama que va por semitonos la presentación de los elementos notacionales es doble, de tal modo que cuando necesitemos que suene el semitono «menor» ascenderemos o descenderemos a la letra más próxima, y cuando necesitemos que suene el mayor lo haremos a la más alejada. Y por eso también, los antiguos llamaron a este intervalo «crisis» (*schisma*), porque su igualdad era indeterminable.⁴

³ Esto es: $(3/2) \cdot (4/3) = (9/8)$.

El término *trítono* se aplicaba principalmente al semitono que se expresa por la nota 256/243. Véase nota 50 del libro I sobre la imposibilidad de dividir el tono en dos partes iguales. Asimismo se refiere a los diagramas que se presentaron en I 24 y ss. véase el final del volumen.)

De nuevo, al duplicar estos últimos términos, encontraron, por las mismas causas, que tampoco las diéxis dividen en dos partes iguales al semitono. En efecto, obtuvieron el treinta y dos, el treinta y cuatro y el treinta y seis. En medio de esos son otros términos: entre el treinta y dos y el treinta y cuatro, el treinta y tres, y entre el treinta y cuatro y el treinta y seis, el treinta y cinco. Así, entre el treinta y dos y el treinta y cuatro se producen dos intervalos, uno el que contiene la razón sesquitrigesimosegunda $^{33}/_{32}$ y otro el de la sesquingigesimotercera $^{34}/_{33}$ y entre el treinta y cuatro y el treinta y seis, igualmente, otros dos intervalos, uno el de la razón sesquitrigesimocuarta $^{35}/_{34}$ y otro el de la sesquingigesimoprima $^{36}/_{35}$. Vemos así pues, que también está en la naturaleza de las diéxis el ser divisiones en partes desiguales.⁵

Puesto que esto es así, no es difícil ver que el intervalo de cuarta no está constituido exactamente por dos unos y un semitono. Efectivamente, si unáramos dos razones sesquicéptimas $^{7}/_{6}$ consecutivas y añadiríamos luego un cuarto término

⁵ El procedimiento que presenta Aristóteles para dividir el tono y el semitono en la forma más sencilla de realizarlo, lo cual consistió en dividir la división que a partir de un intervalo superparticular produce también intervalos superparticulares lo más próximamente entre sí. La división de la octava en quinta y quinta es el paradigma de esta división armónica. Dado el intervalo que define los intervalos resultantes de su división armónica en dos partes, es decir, $2m + 1/2n + 1$ y $2n + 1/2m + 1$ con m y n números. El resultado es equivalente a obtener la media armónica a entre los números constituyentes del intervalo y tomar con ella, y con dichos números, los nuevos intervalos. Por ej. la media armónica de 9 y 8 es $8 \times 9 \div 8/12$, por lo que los dos intervalos obtenidos serán el menor $(12 \times 9 \div 8) = 13 \frac{1}{2}$ y el mayor $9 \times (12 \div 8) = 13 \frac{1}{2}$. El procedimiento se puede generalizar para una división en más partes: para dividir armónicamente un intervalo en tres partes se multiplica por tres los números del intervalo original y luego se construyen los tres nuevos (tal es el caso de la división de la cuarta que presenta Ptolemeo: $4m + 2/3$ en el género que él llama «diatónico igual» $2/1$, $3/2$, $4/3$ y $5/4$).

que mantuviera la razón sesquitercia ($4/3$) respecto al pitonero este nuevo tétrabo no tendría respecto al tétrabo ni la razón sesquidecimoséxta ($7/16$) ni la sesquidecimoséptima ($18/7$ sino una razón muy próxima a la sesquidecimonovena $20/9$ más la sesquiquingenesímo cuarta ($505/504$). Los cuatro números que se encuentran colocados sucesivamente son: 92, 216, 243, 256, a los cuales, ciertamente, también menciona el divino Platón en el *Timeo*, demostrando que la música sensible es muy inferior en exactitud a la inteligible.⁶

2. Una vez observado esto, si tensáramos una cuerda sobre cualquier superficie de tamaño adecuado, pues ha de admitir todos nuestros números, y la pulsáramos según las anteriores proporciones encontraríamos todos los sonidos, tanto los que mantienen una consonancia entre sus números, como los que son inferiores por su disonancia.⁷ Y dice que por ello Pitágoras, al abandonar este método, exhortó a sus discípulos a estudiar el monocordio, mostrando que se ha de alcanzar la excelencia en la música más con el intelecto a una-

⁶ La diferencia entre la cuarta y el intervalo formado por la unión de dos tercios de 96 es: $(1/3) - (4/3) = 756/743$. Pitágoras y Ptolomeo sólo mencionaron dos números, pero los otros son fácilmente detectables: $256/192 = 4/3$, $216/92 = 9/8$. La exigencia implícita de igualdad entre los tercios que constituyen la escala hace imposible que el intervalo restante sea superponible. Sobre la interpretación de intervalos de octava como simbiosis de la interioridad y exterioridad de lo sensible véase nota 2.⁸

⁷ Ya en el pitagorismo antiguo se había establecido la relación entre la altura tonal de un sonido y la longitud de la cuerda que lo hacía sonar, por lo que el intervalo entendido como la diferencia entre sus longitudes, diferenciable, expresable como proporción, como «distancia musical», el monocordio consistía en una cuerda tendida sobre una regla marcada, el canon. Debajo de ella se deslizaba un puente móvil que se podía, a cada uno de los lados, mover hacia un extremo más grande, para establecer las divisiones. Una vez determinadas las proporciones sobre esta regla, mediante el tirado de guías se trasladaban a la regla de dibujo de la cuerda.

vés de los números que con la sensibilidad por medio del oído.*

Para tratar de observar esto estudiaremos unos términos: el sonido añadido [*prastambanónemos*] será 9216, el medio [*mész*] 4608, y el último del hiperbólico [*mész hyperboláon*] 2304. Construyendo las razones antedichas a partir de estos números y determinándolos en el canon en función de sus unidades, como puntos sobre una línea, a través de las distancias más pequeñas haremos sonar los intervalos más agudos —pues con partes más pequeñas de cuerda golpeados menos cantando de alto— y, por la razón contraria, claro está, haremos sonar los intervalos más graves. Sin embargo, puesto que tal presentación de la cuerda es difícil debido a que los números son muy grandes, esto se ha de hacer mediante un procedimiento geométrico.

Así pues, si extendiéramos una cuerda sobre un canon y ésta diera el sonido añadido [*prastambanónemos*], al tomar la mitad de la cuerda haríamos sonar el sonido medio [*mész*]; al tomar la cuarta parte el último del hiperbólico [*mész hyperboláon*]; y al tomar las tres cuartas partes, el disyuntivo del primero [*diátonous hyperbáon*]. Si dividiéramos estas tres cuartas partes en dos obtendríamos el sonido último del conjuntivo [*mész syneménón*]; si tomáramos dos tercios de la mitad, lo cual es la tercera parte de la cuerda entera, haríamos sonar el último del disyuntivo [*mész dizeugménón*]; y si tomáramos dos tercios de la cuerda entera, el primero del medio [*hyperbáon mézón*]. Y si de

* En esta frase está implícito el tema de los escritos de desorientación de los escolos: si un músico ha de establecer los números de las escalas que se utilizan de hecho, o si, por el contrario, esas escalas han de ser corregidas para ajustarse a un modelo matemático ideal. Cf. Platón, *Rep.* 53 b-c: quien reduce a ratios de cuartos sencillos que solo se preocupan por determinar los números de las escalas que se oyen, pero no examina cuáles son los números verdaderos y por qué se produce cada uno de ellos.

dos tercios de la cuerda entera separáremos una tercera parte se emitiría el sonido supermedio [*parámesos*], mientras que si puntuáramos dos veces los tercios de dos tercios haríamos sonar el primero del primero [*hypér hypátōn*].

Para obtener también los intervalos menores procederemos como sigue: dividiendo la cuarta parte de la cuerda entera en ocho partes iguales y llevando fuera una distancia igual a una de estas partes, encontraremos la diferencia que corresponde al tono⁹; y de nuevo, dividiendo esta última distancia de igual modo en ocho partes iguales y llevando fuera una de estas octavas, encontraremos el sonido tercero del superbólico [*trítē hyperbolōn*]. En las restantes cuantas partes de la cuerda actuaremos del mismo modo, y dividiéndolas según las mismas razones haremos sonar los diferentes sonidos. Colocaremos al lado un canon desnudo¹⁰ y primero lo dividiremos; desde los puntos que hemos marcado en él trazaremos paralelas hasta el canon que está debajo de la cuerda, y luego marcaremos así las partes de este canon y dividiremos la cuerda por estos puntos.¹¹ Tal es la llamada división del canon.¹²

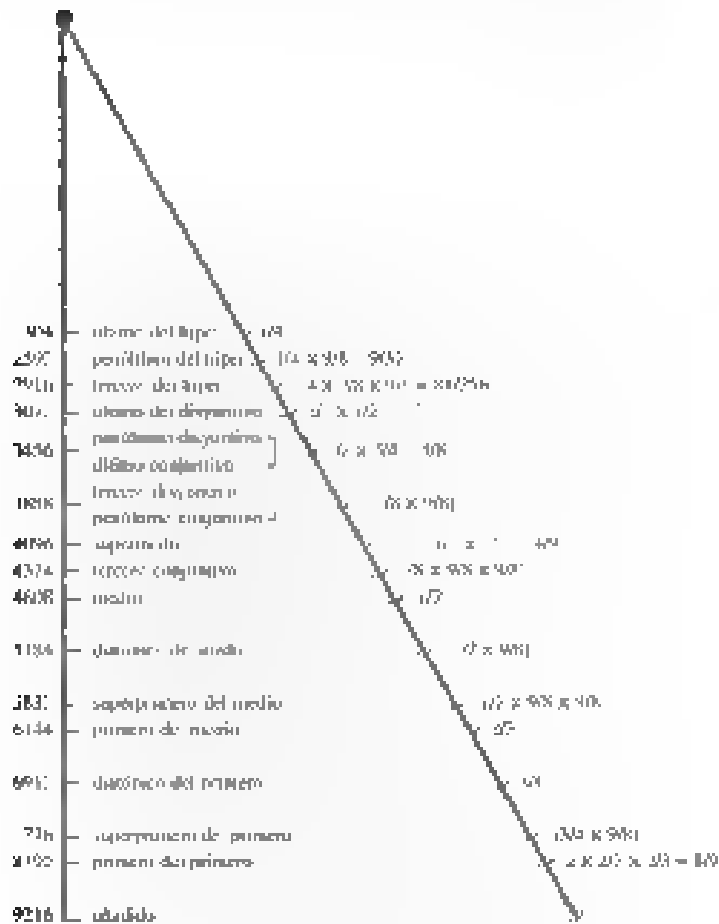
3. También están los que han demostrado las consonancias mediante más cuerdas. En efecto, extendiendo cuatro cuerdas de igual altura tonal sobre un instrumento cuadrado al que llamamos helicón y marcando un punto en la mitad del canon que

⁹ La cuarta parte de la cuerda entera corresponde al sonido último del hiperbólico. Si se divide esta cuarta parte del canon en ocho partes iguales, se toma con el compás esta distancia y se lleva debajo de la marca que señala el sonido último de hiperbólico se obtiene el penúltimo de hiperbólico, que es un tono más grave. $8/8 + 1/8 = 9/8$.

¹⁰ Es decir, la regla auxiliar, sin cuerdas, para realizar sobre ella las divisiones.

¹¹ En el p. 11: *ὅτι τὸ κανὼν 16: 66* La división del canon que describe Aristides es el género diatónico (completando los números y las proporciones) queda como sigue:

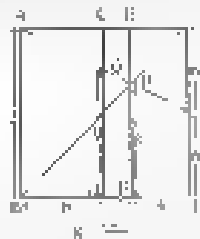
está bajo la cuarta cuerda. Javan un pequeño canon desde el extremo superior de la primera cuerda hasta el punto que se ha tomado en la cuarta, y trazando de nuevo una diagonal desde la base de la primera cuerda hasta el extremo superior de la



cuerda, demuestran todas las razones de las consonancias, pues las cuerdas divididas darán los sonidos que se corresponden a las razones de los números que las dividen. Cuando el instrumento se dispone de este modo tiene las consonancias en las cuatro cuerdas; pero si se completara con otras cuerdas de igual altura tonal daría todos los sonidos.¹¹

Ciertamente debemos rechazar a los que dicen que los números que se han tomado como ejemplo son desiguales, ya que también los excesos en agudeza son desiguales. Tomemos¹², a causa de las consonancias del primer sonido respecto

al 1.º (Fig. 4, vers. 46-49) en la descripción de Aristóteles falta señalar que la segunda cuerda debe de estar unida en medio de la primera y de la cuarta, que el punto de intersección de las dos cuerdas trazadas señala la posición de la tercera cuerda. El esquema se helixion basado en el de Ptolemy: una vez más cualquier número cuadruplicados de este proporcionalmente en el siguiente.



la cuerda primera AB sonará entera y dará el sonido más grave, en la cuerda segunda sonará la longitud JH, es tres cuartas partes del total, en consonancia de cuarta respecto a la primera (= 2/3); en la tercera cuerda sonará la longitud HF, los dos tercios del total, en consonancia de quinta (= 2/3); en la cuarta cuerda sonará la longitud HO, es intervalo de octava respecto a la primera (= 2/6).

El texto es confuso. Si se sigue literalmente diría «debemos rechazar a los que dicen... pero tomamos a causa de las consonancias... los números...» (debe = lo que no parece tener mucho sentido). Podemos interpretar la frase con punto como Metonymy, y suponemos que el sujeto de «tomamos» es «los sonidos» y no el que gramaticalmente le corresponde, «los que dicen».

al cuarto y al quinto, y del cuarto y quinto sonido respecto al octavo, los números seis, ocho, nueve y doce de los cuales la proporción del tercero respecto al cuarto es como la del primero respecto al segundo (la del sonido primero del medio u *hypátē mészē*) respecto al sonido medio (*mészē*) es como la del añadido (*prostambanomenos*) respecto al diatónico de primero (*diatōnos hypátōn*), y a su vez el segundo respecto al cuarto tiene la misma proporción que el primero respecto al tercero (la del diatónico de primero *diatōnos hypátōn* respecto al medio *mészē*) es como la del añadido (*prostambanomenos*) respecto al primero del medio (*hypátē mészē*)). De estos números el segundo respecto al tercero muestra la razón sesquioctava [9/8], aquella en la que la quinta excede a la cuarta. Y hasta aquí de este tema.¹⁴

4. Lo siguiente que queda por investigar es por qué de los numerosos intervalos encontrados sólo se consideran con sonantes dentro del sistema perfecto éstos: el sesquitercio [4/3], el sesquialtero [3/2] y el duplo [2/1]. Puesto que se observa que el sistema perfecto está en razón duplo [2/1] y ésta se resuelve en la razón sesquialtera [3/2] y en la sesquitercia [4/3] —tantos los siguientes números: el primer sesquialtera, el tres —el primer perfecto entre los números— y el primer sesquitercio, el cuatro —el primer plano en geomé-

¹⁴ Los números 2, 9, 8 y 6 fueron considerados desde el pitagorismo antiguo como el paradigma de la armonía musical, ya que definen los cuatro sonidos esenciales (primero, medio, hipermedio y último) que configuran el sistema perfecto, la octava, y muestran la constitución interna de ésta: la unión de un tetracordio y un pentacordio, la de los gétracordios con un tono disjunctivo en medio (cf. por ej. Nicom., *Met. Aris.* 245). Aristides presenta como ejemplo una vez más, la octava grave del G8¹² desde el sonido llamado allí «antecedente» es el pentacordio de la octava, el sonido «diatónico de primero» «névri» en el «53» es el sonido «melín» («cuarto» de la octava), y así sucesivamente.

ura—¹⁵ Colocamos rectas iguales a estos números de modo que se corten entre sí en ángulo recto, de las cuales, una tendrá respecto a su propia parte la razón sesquialtera [$3/2$], y la otra, la sesquitercia [$4/3$]. Y si, una vez que hubiéramos tomado puntos en las líneas sobre las correspondientes unidades, trazáramos paralelas, al colocar las razones según la geometría originaríamos una superficie total de doce unidades, mientras que al colocarlos según la aritmética mostraríamos el símbolo del número treinta y cinco.¹⁶ Cada uno de los paralelogramos delimitados por las partes de las rectas que se cruzan y por el todo y su parte presentará las antedichas razones de las consonancias y ninguna más ni ninguna menos que éstas. Por motivos de claridad pongamos debajo también los diagramas.¹⁷

5. Hemos tomado dos rectas, la que contiene el primer número perfecto (pues el tres es el primero que muestra principio, medio y fin, la oposición y la mediación), y la que primero presenta la naturaleza del plano en geometría. En efecto, no es posible que el uso, al devenir geométricamente sobre sí mismo, haga surgir la multiplicidad, mientras que dos veces

de número en multituden juego eran representados mediante rectas, y se clasificaban según las figuras geométricas que podían formar. Los números podían ser lineales (los que sólo podían formar una línea (como el 2), triangulares, también llamados perfectos ($3 = 1 + 2$, $6 = 1 + 2 + 3$, 10, etc.), los cuales surgen de unirse al precedente triangular un número según la serie de los números naturales; planos o cuadrados (los que siguen la forma n^2 : $4 = 1 + 3$, $9 = 1 + 3 + 5$, etc.); sólidos o cúbicos, que siguen la forma n^3 : $8 = 1 + 7$, etc.). El 3 es también el primer sesquialtero porque es el primero que tiene respecto a uno número la forma $n + 1n(2)$ y el 4 es el primer sesquitercio porque es el mínimo que tiene respecto a uno la forma $n + 1n(3)$.

Véase III 1 7 y 8 sobre la atribución a los números de la simoníaca 3, 9, 12 y el número resultante de su suma, el 35, de una reacción catártica en los neoplatónicos (Cf. *Plat. De anímæ immutabilitate in Plato*, Mor. 1018b).

¹⁷ Los diagramas se han perdido, pero pueden ser reconstruidos con facilidad a partir de la descripción de Anstades y de los que se conservan en *Plat.*

dos produce el primer número plano cuadrado, el cuatro. Hemos colocado sus potencias de dos formas, aritmética y geométrica, porque la proporción armónica se produce como una combinación de ambas proporciones, la aritmética y la geométrica. La proporción aritmética tiene los términos de forma que exceden y son excedidos por números iguales, la proporción geométrica construye sus excesos iguales en cuanto a sus razones mutuas, tal como también hace entre sus términos, y la proporción armónica toma el primer exceso a partir de la aritmética y genera el otro a partir de la geométrica.

Puesto que la cantidad es de dos modos: la geometría, que es la encargada de la cantidad continua, construye las razones según la magnitud, comparando las totalidades con sus partes, mientras que la aritmética, que juzga la cantidad discreta, divide el todo y compara las partes entre sí.¹⁶ Los números que

Anaxágoras llamó números. El procedimiento geométrico relaciona el todo con la parte y el aritmético las partes entre sí (véase 101).



¹⁶ La progresión aritmética se obtiene mediante la suma de una cantidad fija al término anterior. Formulado como proporción $\frac{b-a}{b-a} = \frac{a}{a} = \frac{b}{b} = \frac{c}{c}$ de donde el término medio $b = \frac{a+c}{2}$. La progresión geométrica se produce al

subyacen en cada proporción son: en la proporción aritmética, el dos, el tres y el cuatro; en la proporción geométrica, el dos, el cuatro y el ocho; y en la proporción armónica, el tres, el cuatro y el seis, pues si queremos mostrar en sucesión las razones que contienen las tres consonancias hemos de colocar el número que excede al primero según la razón sesquitercia $\frac{4}{3}$ y el que lo hace según la razón doble. Hablando en general, si pusieras medias aritméticas en mitad de una proporción geométrica lograrías una proporción armónica, plana o sólida. Sea la proporción geométrica doble: dos, cuatro, ocho; si entre cada una de sus razones pusieras una media aritmética, harías una proporción armónica plana, tal que dos, tres, cuatro, seis y ocho. De nuevo, sea una proporción geométrica triple: tres, nueve, veintinueve, si pusieras entre cada una de sus razones dos medias —entre el tres y el nueve, el cuatro y el seis, y entre el nueve y el veintinueve, el doce y el dieciocho— realizarías una proporción musical sólida.¹⁶

multiplica el término anterior por una cantidad fija. Las razones entre las distancias de los términos son iguales a las razones entre los últimos términos: $b-a = \frac{a}{b} = \frac{b}{c}$, de donde el término medio $b = \sqrt{ac}$. En la proporción aritmética o musical la razón entre lo que el término medio excede y lo que es

excedido es la misma que la que hay entre sus extremos: $\frac{b-a}{a-b} = \frac{a}{c}$, de donde el término medio $b = \frac{a+c}{2}$. En la proporción armónica es la inversa de una proporción aritmética y por eso Arquitas la llama subcontraria.¹⁷ Tomar los números 6, 8, 9, 12 el número 8 es la media aritmética que divide la octava en cuarta y quinta, y el 9 la media armónica. Véanse los diagramas anteriores y el III-25.

¹⁶ Véase también III-36-38. Las series eusébricas obtenidas mediante estas proporciones constituyen los números de la generación del alma del mundo que describe Plotino en el *Timeo* 35b-36b. La progresión geométrica plana, de base 2, da lugar a la serie de octavas; la sólida, de base 3, o la serie de quintas (más estrictamente de octava y quinta). En la proporción geométrica plana $2^1, 2^2, 2^3$ que genera dos octavas (p. ej. en nuestra música: *do, do*

«generación» (la causa es evidente); a la hécada «perfección del 10 cuerpo», ya que el número seis está compuesto según la geometría a partir del primer número impar y del primer par (por lo cual también fue denominada «mupetala»)²¹ a la héptada «pureza» (pues dentro de la década es el único número que no es producido geométricamente a partir de otros ni produce otros); a la óctada «cuerpo material» (pues se construye a partir del primer número par multiplicando cúbicamente). Llamaban a la enéada «música», porque el nueve es el primero que está compuesto de los números que presentan las tres razones consonantes (pues el dos, el tres y el cuatro componen el nueve), pero también porque la armonía y la rotación del universo se code mediante el número, pues son siete los planetas nombra-

bles en sus mutuas relaciones. Los nueve números que pasan por su combinación en infinitas y determinadas maneras de ser concebidos que al número existe presente en cada uno de la realidad donde esa entidad era observada, e incluso que consisten en su misma, de esa entidad (el *Auxilius*, Mss. 985b-986a). Según las noticias que transmiten Alejandro Polihroni (en *Declaratio*, *Arithm. tract. de Júlíano VIII*, 24-25) en el sistema metafísico de pitagorismo antiguo o esopí, el número generado a partir de la oposición primera unidad/multiplicidad, limitadilimitado, el uno como el principio del límite, el dos como el principio de la indeterminación, de la materia (véase también 108 sobre la interpretación musical de ese límite impuesto sobre lo limitado); de ellos se generaban los números, de los números las entidades geométricas (en progresión recesiva: punto, línea, superficie y sólido), y a partir de éstas los cuerpos sensibles. La continuación de la rotación del cosmos se iba cumpliendo con la identificación del universo, como anterior, con el sistema de octava, la relación 2/1. El cuatro (el tetraedro, el primer sólido regular por cuatro superficies triangulares) sería el sustrato de la corporeidad tridimensional (cf. 100 sobre el carácter de los números tres y cuatro).

²¹ El seis es un número triangular: $1+2+3$; es también el producto (la composición geométrica) del dos, la femineidad por el tres, la masculinidad. Véase también 12 y 13 sobre el seis como principio de la generación de las series sucesivas.

dos y dos las esferas, la no errante y la inmóvil²². Llamaban a la década «primera consonancia», pues si se dividiera el primer sistema consonante en la música, que es el sistema de cuarta, en los intervalos más pequeños (me refiero a las diésis) se encontraría que salen diez y si se pusiera una unidad en lugar de cada diésis, al construir los restantes números de acuerdo al tamaño de los intervalos en los tres géneros de la melodía, se observaría que resulta ese mismo número. También el diez es el primero que se produce a partir de dos números entre los que hay un término medio proporcional —el dos y el ocho, esto es, dos, cuatro y ocho—, proporción a la que algunos han llamado «primera armonía», pues los más antiguos llamaban así a las proporciones geométricas planas. Pero también el diez, al contar, surge de la entada, que representa la armonía del Todo, en cuanto que el diez es el retorno al principio y la recapitulación en el uno, al participar del cual el diez queda reunido. También hay alguna explicación acerca del once, pues si uno respecto a la primera diésis en orden ascendente presentará la razón cuyo nombre deriva del once²³. El doce es el más musical de los números, ya que ninguno de los anteriores a él muestra respecto a la mayor parte de los que lo preceden las consonancias armónicas, aunque al ser divididos en tantas partes como es posible presentan algunas razones entre ciertos intervalos de esas partes. En efecto, el doce es el único que tiene la razón sesquialtera $4/3$ respecto al nueve, la sesquialtera

²² Entre el cuatro y el tres, el intervalo de cuarta, entre el tres y el dos, el de quinta, y entre el cuatro y el dos, la octava. La esfera no errante es la de las estrellas fijas y la inmóvil porque, según la Tierra, el III^o II^o desde la primera se identifica con el Solitario y la segunda se descubre como «questral».

²³ Se trata de la diferencia más grande, la de 37/12. La diferencia univocal de uno a la primera diésis es una razón superparticular, la «sesquialtera»

$\frac{9}{8} = 1\frac{1}{8}$
 = 1,125

(3/2) respecto al ocho, la doble respecto al seis, y, además, la triple respecto al cuatro y la cuádruple respecto al tres. Por ello también nuestra naturaleza ha limitado el avance de la voz por el agudo hasta esa caridad (me refiero a doce sonos)²⁴ »

7. Quizá alguien podría sostener que nuestro razonamiento no es consistente, pues por un lado hacemos el examen de las cuestiones musicales mediante números y por otro afirmamos que los intervalos no son perfectamente capaces de admitir esos mismos números. Si debemos decir la causa de esto habremos de revelar una doctrina divina y secreta.

Ciertamente, puesto que las cosas de aquí se constituyen por la imitación de realidades más preciadas y obtienen su origen y se procuran el ser según el curso y la evolución de aquellas, y puesto que hay una diferencia entre ambas regiones —pues una es pura e incorruptible y la otra tibia y fangosa—, allí la actividad se produce perfecta y sin impedimentos, mientras que aquí es imperfecta, coja y difícil, no por causa del agente, sino por la agitación e incapacidad de la materia. En efecto, tal como el escultor, dicen, podría insular con facilidad en la piedra los modelos que se propusiera, pero nunca o muy difícilmente lo haría en piedra pómez —aunque no por falta de técnica ni por su incapacidad, sino por la inconveniencia del material subyacente—, así también la actividad del universo

²⁴ En 1.2 continuará explicando el significado metafísico de esos números musicales. Asimismo no menciona expresamente la tetralogía de la música, el *ambulo* (agudo de los purgantes) en su lugar, ni la temperatura del número doce que mantiene especiales relaciones armonicas con los cuatro primeros números y con los de la tetralogía musical, 6, 8, 9 y 12, los cuales muestran la división de la octava en cuarta y quinta y constituyen el modelo de universo generado y el principio de toda generación (cfr. 8 respecto a la generación de los nubes y 24 sobre el número 12 en su distinción *ambulatoria* y en el *primer triángulo musical*; cf. Nardón, *Excerpta I* 79). Sobre el rango de la voz humana véase 1.2.

alcanza mejor las cosas de allí, que se mantienen en la conveniencia a causa de su mayor divinidad, pero más tenuemente a las de aquí, empañadas por la mucha distancia y por las sombras y sedimentos corporales. Pues tal como un rayo solar di-
 20 ceo, se observa con gran pureza en el aire, mientras que en las profundidades marinas parece mortecino y evanescente —no porque él mismo sea así, sino porque nuestra sensación es im-
 pedida por lo que le rodea—, así también las emanaciones que se propagan desde arriba no actúan de modo semejante en cada región, sino que dependen de la dignidad de cada una de las cosas que subyacen. Por eso, también nosotros mismos, cuando estamos inclinados hacia la agitación y desorden de las co-
 sas de este mundo encontramos un escape e impensable au-
 xilio de lo superior, mediante la unidad y comunidad del universo, pero tan pronto como, habiéndonos conocido a noso-
 30 tros mismos y habiendo aprendido cuál es nuestro principio, cambiamos nuestra vida y dirigimos nuestros impulsos
 hacia las cosas más preciadas, entonces recogéramos lo puro y absolutamente perfecto de la providencia total, aproximándose desde ese momento nuestra naturaleza, por la semejanza con lo
 más bello, a la conveniencia.

Como pruebas rigurosas de la afinidad sinéptica de las co-
 sas de aquí con las de allí, los antiguos aportan las estaciones del año, los cambios de los aires y los movimientos de las
 aguas, y los calores y las suaves temperaturas, todo lo cual se
 produce dependiendo de la clase de relación que se establece
 entre las cosas de allí y acá. Aquello que ocurre a cada mo-
 mento, por así decir, como el crecer y marchitarse de las plan-
 40 tas o el llenarse y vaciarse de los animales, que son afectados
 por sinpada y se modifican al mismo tiempo que aumenta o
 disminuye el círculo lunar y, ciertamente también, los flujos y
 reflujos del mar, que cambian sucesivamente a la vez que lo
 hacen el curso y las fases de esa misma diosa, como habitual

mente sucede en el paso marítimo a través de las Columnas de Hércules, o las crecidas y retrocesos de la corriente del Nilo en Egipto, que se producen siempre en las mismas estaciones del año, en correspondencia con los trayectos y movimientos del sol.

No es inverosímil, por lo tanto, decir que la música en sí misma, como también las otras cosas, tiene un principio derivado del Todo, pero que, debido a la mezcla con la materia corpórea, se aparta de la precisión y excelencia de los números, pues, ciertamente, en las regiones que están más allá de nosotros es exacta e incorruptible. Por esta razón, nosotros no podemos hacer las divisiones de los intervalos en partes iguales y las consonancias de nuestros sistemas son imperfectas, al impedirlas el mayor corporal.⁴²

En este capítulo finalizado, nuestra resolución de aparente contradicción entre la concepción pitagórica de la música como sistema musical y numérico, y la teoría aristotélica de la música, del arte que se representa en el libro II, la imposibilidad de lograr perfectas relaciones numéricas, por lo que cumplen a veces los requisitos de superpartiteles y de igualdad de los intervalos de la misma línea, justificando a su vez la existencia de las divisiones aristotélicas, entendidas simplemente como aproximaciones (véase nota 30 del libro I). En la concepción del cosmos que preside su metafísica (que ya se expone a partir del capítulo 9), así captamos el modelo de desarrollo armónico para la construcción de las escalas, cada una de las tres niveles de ser en las que se organiza el mundo: el resultado, de aplicar nuevamente el mismo procedimiento armónico, a partir de la oposición primera límite-límite, agente-mediante). El desarrollo del Todo contiene la adquisición de dimensionalidad y la progresiva pérdida de la simplicidad y unidad originaria, de modo similar a la disminución de consonancia en el proceso de división armónica (véase nota 4 del libro III). En un sentido en el que entiendo que las cosas de aquí sean por imitación de las realidades eternas (el mismo procedimiento que ha generado las realidades superiores también produce, si bien en un nivel más alejado, las del mundo terreno), y que la música animadora en el mundo de aquí se lleva a cabo a través de la resonancia simpatética del movimiento de los astros, los números explican la precariedad de este mundo sensible y con él la

8. A quien se dedica a las otras artes le resultará evidente cuán grande es el beneficio que obtienen de los números. En efecto, si alguien quisiera observar la pintura encontraría que este arte no hace nada sin números y proporciones, tanto que mediante los números busca las medidas adecuadas de los cuerpos y las mezclas de los colores, y a partir de ellos crea la belleza en las pinturas. Es posible ver cómo este mismo arte imita también la primera naturaleza mediante números: la máxima proporción que aplicada sobre los cuerpos naturales crea la belleza es buscada en las medidas de las figuras pictóricas y en las mezclas de los colores. Así pues, también entre los pintores hay formas, colores y figuras que muestran los tipos de vida y de *éthos*, y el arte plático entero está correspondido en correspondencia con el de los fisiognomistas: mientras que en este caso las formas que subyacen se ve el tipo de vida, en el otro, una vez que se ha observado el *éthos*, se modela la forma.²⁴

También la medicina presenta todo mediante números, tanto la observación de las palpitaciones como las proporciones

de su ritmo a la profundidad dimensional y al desarrollo espacial de su pintura su resistencia a un detalle de forma, y al extraño respecto del principio armónico. Antes de dar la respuesta al mismo, recordemos que en este pensamiento platónico-pitagórico el «ser» propio de esa manera corpórea no es otro que su alineamiento del principio, su simetricidad, expresada en la hexágonosimilitud de la diagonal de los triángulos que constituyen la sustancia de los cuerpos (la racionalidad) de la raíz cuadrada de 3 (el intervalo 256/243). El cuadro es para Aristóteles y para el pensamiento que construye su forma el símbolo musical de esta racionalidad (cf. el 98).

²⁴ Cf. 108 sobre las medidas de las artes plásticas dadas por el principio de forma y el 95 sobre la construcción estórica que estas artes realizan. Si bien los artes plásticos son representaciones de segunda mano (imitan las figuras del mundo sensible que son ya imitaciones de las formas y proporciones verdaderas), para representar el *éthos* animos que está detrás de cada forma externa han de atender a las proporciones (la «primera naturaleza») que sustentan «la geometría».

que siguen los modelos periódicos de enfermedades. De éstas ³⁰ aquellas que son análogas a las razones consonantes —a la razón doble $2/1$, como la de días alternos ³¹ a la sesquialtera $3/2$ — como las que se manifiestan cada tres días, o a la sesquitercia $4/3$, como las que lo hacen cada cuatro— no llevan consigo un peligro total: aquellas enfermedades graves, pero que tienen algunas semejanzas con estas razones —como las hemitercias que son próximas a ellas—, aunque llevan consigo un peligro conservan una poca esperanza; mientras que aquellas enfermedades que causan por completo de consonancia, como las continuas, son terribles y funestas. Por otra parte, la medicina no ha fabricado las cualidades y las potencias de sus fármacos de ninguna otra manera que mediante las proporciones entre cantidades.³²

Y, en general, en cualquier cosa que se investigará, un uso en las que parecería inverosímil que pudieran ser expresados mediante el número, se encontrarían consonancias: las semejanzas muy próximas en tipos de vida y de *éthos* llevan consigo la concordia; y los dones de la fortuna y la participación en la sabiduría, la consonancia de acciones y ocupaciones; y las restantes condiciones de la vida llevan consigo la amistad cuando sus razones son consonantes, pero cuando sus razones son disonantes conducen a la condición contraria. En muchas ocasiones alguna proporción intermedia armoniza la desarmonía entre ellos, tal como una consonancia intermedia se pone entre intervalos disonantes. Y si también quisieras observar los

³⁰ La palabra *ephemerida* propiamente quiere decir «diario», pero no porque que tenga sentido absoluto, la razón doble a tres veces diarios viene todo refrendado en cuanto que luego habla de las continuas, las que causan en total disonancia. La relación de esta palabra con el verbo *ephemerizein* «ausentarse por un día» apoya la traducción por «días alternos».

³¹ Sobre el diagnóstico del *pebr* «alternar» II 83. Respecto a los fármacos como pequeñas armonías véase II 30 y también II 83-84.

términos medios en el alma, encontráreis en la parte impulsiva la proporción intermedia entre la razón y el deseo. Y si observas las organizaciones políticas te admirarás de cómo entre el orden aristocrático y la clase popular se ha establecido el ejército, nunca separado en las mejores repúblicas de su propio ministerio de cómo, dentro del mismo ejército, la infantería pesada y la caballería son los extremos, mientras que la infantería ligera es el término medio entre ambos, pues con su agilidad pedestre se asemeja a cada uno de los extremos y a su vez, de cómo el conjunto entero del orden aristocrático y el popular tienen como término medio al orden equestre, que, con su participación en una dignidad superior guarda semejanza con ambos extremos.

Suponer que estas cosas están claramente constituidas así, mediante números y términos medios y que la música no lo está es propio de gente totalmente ignorante y cuya naturaleza carece de la educación musical.

9. Examinemos ahora detalladamente cada una de las cosas que se discuten en música, mesurado con claridad la semejanza de cada una de ellas con la Totalidad. Tal como ninguna de las otras cosas bellas está constituida al margen de la consonancia con la Totalidad, así tampoco la música se hubiera constituido nunca, ni una vez constituida actuaría tan poderosamente a menos que, por medio de su mucha semejanza con las realidades que están más allá de nosotros, se hubiera procurado una fuerza firme y, en verdad, divina. Unas pocas de las cuestiones que se habrán de tratar serán comunes también a las otras artes, pero la mayor parte de ellas y las más importantes serán específicas de la música. Y principalmente, lo más específico es que la música está constituida a partir de apuestos, de modo similar a la generación natural, y lleva la imagen de la armonía del universo.

Hemos de tomar como alado, de nuevo, al mismo dios que

invocamos al principio, el dios que preside toda constitución corporal y toda armonía del alma, y hemos de rogarle para que en el caso de que algo de lo que se vaya a exponer se diga de acuerdo con el recto parecer y sea reverente mostrarlo a la multitud, preserve el discurso para siempre y le otorgue dignidad para ser oído y entendido, pero en el caso de que alguna de esas cosas esté en desacuerdo con la causa de los entes o si algo que debiera ser callado ha sido colocado en este escrito de manera inconveniente, nos conceda el perdón, suavizando a lo intonso de nuestra torberidad y de nuestro amor al género humano, y hemos de rogarle para que o bien oculte totalmente estas palabras o las transmita a aquellos a quienes no es reprochable hacerlo.

10. En primer lugar, respecto al movimiento de la voz, ¿quién podría afirmar que no guarda consonancia con el universo? En efecto, puesto que el universo está conseguido a partir de agente y de la materia, y la materia es simple, amorfa y privada de toda «idea» sucede que los fundamentos y principios de las otras artes son materias respecto a esas mismas artes, pero mucho antes son «ideas» respecto a la naturaleza: sin embargo, el movimiento, el que concierne a la voz, es concebido sin la peculiaridad corpórea y es por esencia como las cosas primeras, incorpóreas.

Y dado que la materia ofrece miles de controversias acerca de si es continua o discontinua, la música también en esto presenta la oposición de la materia, pues muestra a su propia materia, que es el movimiento de la voz, como continua y como interrumpida. Por consiguiente, tal como la potencia providente del universo divide lo excesivamente continuo de la materia en «ideas» y reduce en una buena proporción lo discontinuo, así también la música ha desdenado un gran continuidad de la voz

por inútil y rechazando una mayor discontinuidad por limitada, ha fundamentado la melodía en una distancia bien proporcionada. Y ciertamente que el movimiento simple de la voz es un sonido, es algo evidente para nosotros. Este rasgo es también común a las otras artes (pues todas tienen su principio a partir de cosas indivisibles respecto a ellas mismas), pero lo más específico de la música es en ser capaz de admitir los opuestos, de manera análoga a la materia del universo, ya que un mismo sonido participa de lo agudo y de lo grave.¹⁰

101 Además, entre los sonidos, unos permanecen fijos y otros se mueven; y lo mismo se puede decir de la Totalidad, pues también entre los entes, unos permanecen fijos y otros se mueven. Y en cada uno de estos grupos hay dos tipos diferentes. Unos entes permanecen fijos respecto al lugar, como la Tierra y las cosas que hay en ella, y a ellos son análogos los sonidos hapiénacos debido a la gravedad del elemento y a su conjunción con los elementos que le siguen, mientras que otros entes son permanentes respecto a la potencia, como los entes divinos, a los cuales se asemejan los sonidos apiénacos, ya que expresan la sustancia de estos entes, libre de conjunción corpórea. En efecto, los sonidos

El objetivo de Aristóteles en las últimas sentencias con las que acaba el *Metéora* es exponer que en la teoría semántica del libro I se muestra la manera en la que cada una de las esencias del sistema musical griego refleja la constitución del cosmos y del ser humano, lo que, a su vez, confirma el poder del ditho de la música — la armonización del universo — respecto de la imposición de límites a lo ilimitado, es decir, se equiparará a la construcción de la escala, que también se produce al determinar unos límites sobre el indeterminado movimiento de la voz. De este modo, los sonidos son armonizados con los entes — la materia de la música, el movimiento de la voz, es igual que la materia lingüística, para una determinación incorpórea, oposición grave-agudo, la diferencia de la materia de los entes pléacos que ya posee forma). Véase 107 y 110; cf. I 5 sobre el movimiento como la materia de la música. II 6 sobre el movimiento intervalico, el discontinuo como el movimiento musical; y II 7 sobre la altura total, el sonido como un movimiento simple e indivisible.

aplicaciones son principios de los restantes, como los entes divinos lo son de los cuerpos, y continúan a todos los que le siguen, en lo las cuerdas por disminución de los números y en los aulos por sustracción de las magnitudes. Así también, en lo que concierne al Todo, hombres divinos y sabios descubrieron que todas las cosas de aquí —que han quedado las últimas por decrecimiento y degradación de las primeras en cuanto a virtud, vida y movimiento— presentan el mal por disminución del bien, producen la muerte por decrecimiento de la vida y generan la completa inmovilidad del centro absoluto por la progresiva lentitud del movimiento en razón proporcional hasta su ausencia.²⁴

Y de nuevo, ya que hay dos especies de desplazamiento (pues uno se produce según la recta y otro según el círculo), el cuerpo étéreo se sirve del desplazamiento circular. Algunos dicen que el cuerpo étéreo es plano, por lo que sería semejante a los sonidos del tipo del superprimero (*paraprimoideis*) (pues éstos muestran dos intervalos [*diástēma*, «dimensión»], la diéxis y el semitono). Los cuerpos sublimares llevan un desplazamiento rectilíneo y, como corresponde a éste, participan de la profundidad y son tridimensionales. A ellos se asemejan los sonidos del tipo del octavo (*oktavoideis*), que muestran las tres distancias, la diéxis, el semitono y el tono.²⁵ Pero, ¿por

²⁴ Véase 14 sobre la impasibilidad del tetrapentón. Las dos *chordai* extremas reflejan la oposición ontológica entre el perpetuo automovimiento de la realidad (permanente en cuanto a la potencia) y la inmovilidad esencial del espíritu. De la misma manera que los sonidos homócloncos forman el grupo *protos* (pues son los dos sonidos mejores del tetrapentón), el elemento tierra está en conjunción con el agua y el aire. Lo cual tal vez esté relacionado con el primer de los nombres: *«Santo Pródico»*, *Aulepsio Maiti* 401-47 y 48. Respecto a la progresiva degradación ontológica véase nota 25 del libro III. En la teoría aristotélica de *Animales* la gravedad de los sonidos es también consecuencia de una gradual pérdida de movimiento. Véase nota 25 del libro.

²⁵ Cf. III 427-428 sobre lo curvo como lo mejor en el cuerpo y lo recto como lo mejor en el alma. Cf. *Platon*, *Timaeo* 34a, 40a, 43b la idea de la supe-

qué estas semejanzas? ¿acaso las diferencias entre ellos no consisten en porosidad y en densidad, las mismas diferencias que dan lugar a las propiedades de los cuerpos materiales, pues, debido a la porosidad, unos cuerpos son ligeros y ascendentes, y debido a la densidad, otros son más graves y tendentes hacia la Tierra? Y en definitiva, el hecho de que las agudezas de los sonidos avancen ilimitadamente por naturaleza, pero sean limitadas por el arte, muestra la potencia del demiurgo y la naturaleza material, pues ésta es ilimitada e irracional, mientras que aquél es límite y razón. Por eso, las bellezas de los cuerpos, las virtudes del alma o las justas proporciones de los aires tampoco se constituyen progresando ilimitadamente, ni cambiando de repente hacia su condición contraria, sino haciendo sus transformaciones mediante incrementos muy pequeños y suministrando las favorables condiciones en el universo, la prosperidad de las plantas y la salud de los seres vivos.

11 Además, el que sean tres los primeros sistemas consonantes revela la naturaleza triádica del universo. Un efecto, decimos, que los entes incorpóreos están en relación con el sistema perfecto de octava, que los cuerpos están en relación con el sistema de cuarta, y que aquellos a los que se les ha atribuido la naturaleza intermedia están en relación con el sistema de quinta.¹⁰

Armonía del movimiento circular. Los sonidos del tipo superprimero pueden estar a distancia de diez u de sesenta respecto de sonido grave del tercer medio, según el género, y los del tipo indicativo pueden estar respecto de su precedente a distancia de diez o sesenta o ciento (véase 3-16).

¹⁰ Quizá la justificación de estas asignaciones pueda residir en las relaciones numéricas que definen los sistemas. Los entes incorpóreos, pura esencia divina, se asocian al sistema de activa (Diez-u) en cuanto que son el resultado directo de la oposición Inv-Luz-Agente y los-A-herencia-Materia. Tal como de la división armónica de la octava surge la quinta y la cuarta, los entes intermedios (Tres-Diez) y los corpóreos (Cuatro-Tres) provendrían también del desarrollo generativo de los incorpóreos y estarían contenidos en ellos.

Y de nuevo, unos entes son divinos y eternamente vivos, otros solamente inanimados, y otros intermedios entre ambos, como los seres vivos mortales. Por eso también se han producido principalmente tres tipos diferentes de géneros melódicos. Y teniendo en cuenta que también la naturaleza de las dimensiones que hay en los cuerpos es en cierto modo triple —pues la primera ha sido dispuesta a través de un solo incremento, según la línea, la siguiente mediante dos incrementos, según el plano, y la tercera mediante tres incrementos, en la profundidad—, el género enarmónico ha sido dispuesto según la línea, pues es simple e indiferenciado; el diatónico ha participado de la profundidad, en tanto que es sólido; y el cromático habrá de ser dispuesto según el plano, puesto que entre los más antiguos toda naturaleza plana era llamada «color» (*chrōma*), al indicar esta palabra el color de toda superficie que puede ser distinguida.¹⁴ A su vez, algunos géneros melódicos están divididos en especies. Por consiguiente, ya que el género enarmónico es indivisible, el cromático se divide en tres especies y el diatónico en dos, y ya que todos juntos completan la hénxada —que es igual al número de tonos del sistema perfecto—, es lo que se

14 Sobre los géneros y sus especies. Véase el cap. 9, *et alia*, que abre un diálogo por el momento es la misma palabra que nombra a los intervalos musicales. Estas asociaciones parecen estar fundamentadas en las impresiones sonoras (claridad, oscuridad, sordidez) que se atribuirían a los diferentes géneros. El término *chrōma* significa ante todo superficie, en especial, la superficie de un cuerpo humano, la piel, y de ahí la coloración de algo. En este sentido el cromático (*chrōmatikós*) se asemeja un poco más adelante con la figura proporcionada por la naturaleza eterna del alma. Tal vez las correspondencias entre los géneros y los tres tipos de entidades geométricas (línea, plano, sólido), caracterizadas por el número de sus dimensiones (intervalos), podría ser equivalente también en la consideración de la diéxis del *sestakho* (de una u otra manera) como extensiones respectivas del enarmónico, cromático, diatónico, y en su interpretación como una progresión paralela a la de línea, superficie y sólido.

- refiere al hombre, el enarmónico refleja la esencia anímica, la cual es monádica y simple, mientras que el cromático refleja la sustancia intermedia entre el alma y el cuerpo, a la cual llamamos «naturaleza». En efecto, la naturaleza es análoga a la tríada a causa de su perfección (por eso, algunos, denominando «entendimiento exterior» a lo que nosotros llamamos «alma» y dando el nombre de «alma» a lo que nosotros llamamos «naturaleza», han denominado a ésta «entelequia» por la perfección que se observa en ella) ¹⁹. Y el género diatónico muestra el cuerpo sensible, pues éste es sólido y resistente, el alma aquí es duro y rígido, y tiene una composición semejante. Ciertamente de mismo modo que el cuerpo tanto en general como en sus partes, está compuesto «aproximadamente de dos» partes y muestra, así también el género diatónico se genera por la disposición de dos tonos y un semitono. El género cromático está compuesto únicamente de semitonos y expresa la natural semejanza de la entelequia respecto a sí misma ²⁰ y con la triplicación de la distancia sensorial su perfección ²¹. El género enarmónico, que consta de diesis, diesis y diatono, muestra con los intervalos de diesis la atomización de alma mediante los elementos más pequeños, pues este género carece prácticamente de masa y es indivisible, y con el diatono el fuerte y compacto automovimiento del alma. Por otro lado, en el uni-

¹⁹ Esta «naturaleza» (*physis*) ha sido descrita antes como «una especie de primer cuerpo natural para el alma [...] mediante el cual ésta transmite su vida al cuerpo material» (I, 87). Las denominaciones alternativas podrían ser de procedencia pitagórica, pues Arquitas también distingue una «entelmeia» impartida en el hombre: un principio exterior, el Entendimiento Agente (*De anima* 430a); un Alma definida como entelequia y forma específica *teléiois* del elemento (*De anima* 430a); y un cuerpo.

²⁰ Por el sentido, la laguna debería de ser rellenada para que se leyera «con los semitonos». El texto de la frase *anacini* parece indicar que la figura de cuerpo humano y la de cada uno de sus partes sigue una forma idéntica.

verso el cosmoónico, que es simple e imperturbable, se asemeja al agente; el cronífico, que se divide en tres partes, revela mediante el número perfecto la región que causa la vida en los cuerpos; y el diadónico, que se divide en dos partes, el carácter divisible y perturbable de la materia.

12. Esto no contradice lo que antes se ha dicho acerca de las dimensiones, pues cuando la diferencia es por la magnitud la región etérea se refleja mediante la tríada y la material mediante la tríada, pero cuando se trata de la presentación de su potencia, la región etérea, en tanto perfecta, toma el tres, mientras que la material, en tanto imperfecta y perturbable, acepta la diada. La explicación de tal intercambio no es incoherente, pues del mismo modo que a partir de estos números se origina el seis que es un número perfecto y el primero en ser completado por sus propias partes (por eso también ha sido llamado nupcial), así también, al unirte estas naturalezas — la etérea y la material — se constituye toda naturaleza viva dotada de cuerpo. Y puesto que son tres las regiones indicadas por nosotros, siempre que examinemos sus razones mutuas — la primera respecto a la segunda y la tercera, y la segunda respecto a la tercera — completaremos la cantidad de lo hexádo.¹⁰

Todos los números de la música son sagrados y plenamente operativos. El sesquioctavo [9/8] muestra la armonía del universo (pues, siendo siete los planetas, el Zodíaco es el octavo y la esfera luminosa «no astral» la novena). El sesquioctonodécimo [8/17] juxtapone tres términos sucesivos muy distinguidos. En efecto, de todos los números planos sólo el dieciséis y el dieciocho tienen áreas iguales a sus propios perímetros, mostrando la simetría de lo que rodea y lo que es rodeado del alma y del cuerpo, mientras que el diecisiete, que es el término medio de los números antedichos y muestra la media natural

* Véase 102 sobre el seis como el número de la generación.

entre ambos, expresa la primera comunicación natural y la emanación de la Luna sobre las cosas terrestres. El treinta y seis, que muestra con claridad la diésis, expresa la primera creación del ser humano.³⁶

- c). Además, si en la presentación de los tropos a los que también hemos llamado tonos, se escribiera cada uno de ellos mezclando los tres géneros, se completaría el número de veintiocho sonidos, que es igual al de apariciones *phéva* de la Luna, pues tal es el número de veces que se ve la Luna cada mes. Pero, en cambio, cuando los tropos se presentan en cada género por separado y sin cantar el sistema conjuntivo *synemphónon*, que equivale al disyuntivo *diezeugmónon*, los sonidos que se emiten en total son quince, cuyo número también es igual al del crecimiento de la Luna. En efecto, tal como la Luna después de haber crecido justo hasta la decimoquinta aparición comienza de nuevo a decrecer así también la voz ascendente hasta quince sonidos y retorna de nuevo al grave. Y también se produce el mismo número en la Luna y en los tropos de la siguiente manera: aquella llega hasta veintinueve días ya que algunas veces tiene el día que falta como viejo y como nueva, y los sonidos, cuando se cantan en ascen-

³⁶ No es fácil traducir nuestros *emphónon* «el mismo» (cf. 10). El uso de este término para calificar a la esfera de la Tierra puede tal vez provenir de la falsa etimología de *astér* a partir de *astropé* (resplendor) que da Platon en el *Timaeo* 4. De hecho el verdadero sentido sería «esfera en brillos» o quizás de la también falsa de *a-stéus*, «sin quemas», «sin movimiento constante» (y con la negación precedente «sin proporción» tal como en *esténgē* Nicómaco, *Met. Aris.* 24). Sobre las relaciones numéricas del tono de los *astrokhorai* y de las diésis: véase 95-96. Los números planos 36 y 72 son respectivamente el cuadrado de 6 y el rectángulo de lados 3 y 6. El intervalo de diésis muestra la relación 16/36 = 4/9 que en 24 lo que dice sobre el número 36 como el de los «segundos de la hora natural» (*horoatomoi*) y en 117-118 sobre la intervención del número 36 en la generación del ser humano.

so y en descenso de modo que suene una sola vez el decimoquinto, que es el último del ascenso y el primero del descenso, completan ese mismo número.²⁹

14. Y puesto que también en cada tropo hay cinco tetracordios, cada uno de ellos muestra similitud con uno de nuestros sentidos. El tetracordio más grave que es el tetracordio primero (*hypódorē*), se asemeja al tacto (pues, al ser este sentido el primero de todos, lo poseen incluso las criaturas recién nacidas, que son inducidas a llorar por la frialdad de lo que les rodea, y es por naturaleza el sentido más grave, ya que se extiende por todo el cuerpo). El segundo tetracordio, al que llamamos medio (*mesōn*), está más próximo al gusto (pues el gusto es necesario para la vida antes que los restantes sentidos, y se asemeja al tacto, ya que el gusto es el tacto de la lengua). El tercer tetracordio, que se junta conjuntivo (*synsymménon*) se ha de colocar junto al olfato, pues este sentido sigue al gusto y existe una afinidad recíproca entre ambos. Por eso mucha gente reconstruye a quienes sufren un decaimiento con aromas en lugar de alimentos, como hacen los médicos. El cuarto tetracordio, al que llamamos disyuntivo (*dizeugménon*), se ha de comparar con el oído, pues el oído está alejado de los otros sentidos, y no está todo junto en la misma parte del cuerpo, sino como las ventanas de la nariz, sino que los oídos están separados —uno de ellos a la derecha y el otro en el lado contrario— y entre sí son disyuntivos. Y el tetracordio que falta, que es el hiperbólico (*hyperbolōn*), se ha de equiparar a la vista, pues tal como este tetracordio es el más agudo de los sistemas, así también la vista es el más agudo de todos los sentidos, pues no necesita la proximidad de los cuerpos como los restantes, sino que alcanza por sí misma a los objetos.

²⁹ Las veintiocho aperturas de la Luna se producen durante veintinueve días, pues cada día se retraza aproximadamente 50 minutos.

Y también encontraremos que la pénuada de los primeros 10 elementos es análoga a los tetracordios: la tierra, en tanto elemento más grave, es análoga al tetracordio primero [*hypadōn*]; el agua, como elemento más próximo a la tierra, es análoga al tetracordio medio [*meson*]; el aire lo es al tetracordio conjuntivo [*synemmelōn*] (pues el aire, al hundirse y ser arrastrado hacia abajo, se expande por las profundidades marinas y por las cavernas de la tierra para permitir la respiración de los seres vivos que están allí, puesto que sin ella éstos no podrían sobrevivir ya que el aire es necesario); el fuego es análogo al tetracordio disyuntivo [*dizeugmelōn*] (pues es contrario a la naturaleza del fuego el desplazamiento hacia abajo) y permanece retenido por la fuerza, en cambio, su marcha natural es hacia arriba y está separado de las cosas de aquí). Y se ha de asignar el éter, en cuanto que es lo más elevado, al tetracordio hiperbólico [*hyperbolaiōn*].

Así mismo es posible encontrar que cada uno de estos elementos es análogo a cada uno de nuestros sentidos: la tierra, como elemento consistente, es análogo al tacto, el cual es capaz de distinguir lo duro y lo blando; el agua es análoga al gusto (pues a través de la humedad el gusto es capaz de percibir las cualidades); el aire es análogo al olfato (pues mediante la respiración se prueban todas las fragancias); el fuego lo es al oído (pues este sentido acida bien con mucho calor, encuentras que con el frío se corrompe y se destruye, y por eso se ha colocado delante un protector de viento, las orejas); y el éter es análogo a la vista (pues la actividad de la vista se produce mediante un cuerpo así iluminado).

15. Ya que las quintas son tres, al unir de nuevo armónicamente lo semejante con lo semejante, haremos la exposición que conviene acerca de cada una de ellas.⁴⁰ En efecto, la quin-

⁴⁰ Para la identificación de estos tres pentacordios y de los dos hexacordios, véase nota 69 del libro I.

ta que va a través de los sonidos primeros (*hypátōn*) y medios (*mesón*) muestra en la naturaleza humana el gusto y el tacto a la vez a causa de que la actividad de estos sentidos se ejerce a la vez sobre cosas consistentes y en el universo, la tierra y el agua, debido a su igual propensión hacia el centro. Asignamos la quinta que va por los sonidos conjuntivos (*synemmenón*) por un lado, al olfato y, por el otro, al aire, por las causas que hemos dicho. Y asignamos la quinta que va por los sonidos disyuntivos (*dizeugmenón*) por un lado, al oído y a la vista (pues la afinidad de ambos sentidos se debe al calor, al que no es posible ver separado de la luz), y, por el otro, al fuego y al éter, pues ambos elementos ocupan la región de arriba.

Y puesto que hay dos clases de octava, la primera muestra en el hombre cuatro sentidos a la vez, aquellos cuya actividad se realiza sólo a partir de los objetos del exterior y de nuestras propias capacidades. La segunda muestra la vista, en tanto que este sentido es superior, pues lleva a cabo su obra no sólo con la reunión de dos cosas, sino que necesita también el auxilio de una tercera, la luz.⁴¹ En el universo, el primer sistema mostrará la región material, que se mueve en línea recta, y el segundo, la étera, que se mueve en círculo.⁴²

16. También en la exposición que concierne al alma humana se podría comparar, sin caer en el absurdo, los sistemas con las virtudes. El tetracordio primero (*hypátōn*) y el meson (*mesón*) se han de asignar a la moderación, pues la actividad de esa virtud es doble. En efecto, hay un placer que es legítimo y, en tanto que recomendamos respecto a él una total abs-

⁴¹ Las octavas podrían basarse en que la segunda octava, la que va desde el sonido medio hasta el último del tetracordio, comprende tres tetracordios, a diferencia de la primera que sólo tiene dos.

⁴² Cf. 104 y ss. Quéda este carácter circular de la segunda octava se debe a que en ella se encuentran los tetracordios conjuntivo y disyuntivo, asociados a la melodía circular (véase I 116 y 29 sobre la sucesión melódica circular).

tensión y una ausencia de perturbación. lo vincularemos no de modo incoherente al más grave de los sistemas, pero hay otro que es legítimo, por cuyo carácter comedido es recomendable, al que pondremos, sin caer en el absurdo, bajo el tetracordio medio (*mesón*). Y ciertamente, el conjuntivo (*syneménōn*) se ha de asignar a la justicia, pues su sustancia está unida a la moderación y ejerce su poder mediante la afinidad, tanto en los servicios políticos como en las buenas obras particulares, reuniendo al género humano. El disyuntivo (*diexeménōn*) se ha de hacer corresponder al coraje, pues esta virtud es principalmente la que nos aparta de todo vicio, liberando al alma de su inclinación al cuerpo. Y el hiperbólico (*hyperbolōn*) es por naturaleza émulo de la sabiduría, pues aquél es el límite de la altura aguda y la bondad de ésta se halla en lo más alto.¹⁴

De nuevo, si establecemos semejanzas entre estas cosas y las tres quintas haremos corresponder la primera de ellas a dos virtudes, al colocar juntas la justicia y la moderación, en tanto que son orden para la parte descante del alma; la segunda al coraje, ya que muestra la virtud y la sustancia de la parte impulsiva del alma y la alternativa propensión hacia cada una de las dos naturalezas, y la tercera a la sabiduría, pues muestra la esencia racional del alma.

10 Además, se ha de comparar la dualidad de la octava con la dualidad de géneros del alma, colocando por su semejanza, la primera octava junto a la parte práctica e irracional, y la segunda junto a la racional.

17. Mira ahora cómo, puesto que las acciones durante la vida son de dos tipos, pues unas inducen a la virtud y otras al

¹⁴ La moderación (*sōphrosynē*), la justicia (*dikaioσύνη*), el coraje (*andreia*) y la sabiduría (*sophrosunē*) son también las cuatro principales virtudes de Platón (p. ej. *Rep.* 429e y ss.). Véase en 27 la asignación de un número a cada una de ellas.

vicio), también la música presenta estas diferentes formas de vida. El primero de los sistemas perfectos es *stútiar*, dicea, a toda nuestra juventud, durante la cual todos vivimos de manera semejante y somos dominados de igual modo por las pasiones mientras que el que va desde el modo medio (*meté*⁴⁴) simboliza las dos clases de formas de vida que hay después de la infancia. Ciertamente, el sistema que va por el conjuntivo (*synéti-ménai*), al ser más corto, representa la facilidad y, al estar más próximo y ser de sonoridad más agradable debido a la conjunción *synotonal*, simboliza la naturaleza fácil y agradable del vicio, dentro de la cual nadie ha cambiado nunca de forma de vida con la edad, sino que solamente ha obtenido un incremento del mal, el que va por el disyuntivo (*diézeugenémai*, al ser mayor, representa la dificultad y, al hacer un cambio por un intervalo de tono y estar limitado por la potencia de la voz muestra la fuerte e intensa transformación hacia una forma de vida mejor, así como el poder de la virtud.⁴⁵ En efecto, en lo más elevado está la sustancia de la virtud, mientras que toda clase de vicio pone en evidencia una naturaleza imperfecta y supone una vital impotencia.

Por eso también algunos sabios han llamado a la perfección de la virtud «divinidad», proclamándola como el supremo orden y salvación para cada individuo; y, conocedores del carácter corruptivo y destructivo de toda naturaleza y constitución propia del vicio, la llamaron «bestialidad», en tanto inconveniente al ser vivo racional. También Hesíodo habla en

⁴⁴ El primero de los sistemas perfectos es aquí la octava grave, común al Séptimo Conjuntivo de octava y cuarta y al Séptimo Disyuntivo, de doble octava (véase nota 36 del libro I). El cambio (*metabólē*) al que se refiere «hemi Arctolides» no tiene nada que ver con la introducción en sentido absoluto (pues la modulación se produce mediante el tetracordio conjuntivo), sino con el hecho de que el tetracordio disyuntivo, al estar separado del anterior por un tono, rompe la continuidad de la serie intervalica (de la modulación musical hablada en 130 y ss.).

algún lugar acerca de ambas condiciones, usando con claridad las palabras sobre cada una de las maneras de ser como lo cualquier músico podría haber utilizado acerca de los sistemas:

El vicio es fácil de elegir en abundancia. Hano es el camino que conduce a él y habita muy cerca. Sin embargo, los dioses inmortales colocaron el sudor delante de la virtud. Larga es la senda que conduce hacia ella, asciende en línea recta y al principio es abrupta, pero cuando llegas a la cumbre entonces resulta fácil, aun siendo de difícil acceso.⁴³

18. Pasemos a continuación a hablar de la generación de los seres vivos racionales y mostraremos cómo guarda una afinidad simpática con las proporciones de la música. Observaremos que aquellas generaciones que llegan a término en ciclos de siete meses se producen según las razones armónicas. En efecto, si tomamos el seis, que es el primer símbolo de la generación, y añadimos sucesivamente los números que muestran las proporciones armónicas respecto a él —la sesquitercia $4/3$, la sesquialtera $3/2$ y la dupla $2/1$ —, nos quedarán estos números en sucesión, seis, ocho, nueve y doce. Una vez que los hayamos sumado y construido el triángulo y cuneo, según el cual dicen que los niños siete meses son formados, si lo multiplicáramos por seis construiríamos el doce meses diez número igual al de periodos diarios de los niños siete meses.⁴⁴

De nuevo, si para añadir a estos mismos términos las razones rítmicas igual, dupla, sesquialtera y sesquitercia comenzamos desde la unidad, quedarán colocados juntos estos números, uno, dos, tres y cuatro. De ellos, el uno, que no está precedido por ningún número, mantendrá la razón igual res-

⁴³ *Historia, Truh. y dñs* 287-292. Cf. Platón, *Rep.* 364c-d.

⁴⁴ Cf. 300 y 102. Cf. Platón, *As. proc.* 106c, 1018b.

pecto a ti mismo; el dos respecto al uno la razón doble, el tres respecto al dos la sesquialtera, y el cuatro respecto al tres la sesquitercia. Al sumarlos completamos el número diez y al añadirle el treinta y cinco construiremos el cuarenta y cinco. ¹⁰ según el cual dicen que son formados los niños nonomeseinos. Multiplicando, de nuevo, el cuarenta y cinco por seis, en tanto que perfecto, tendremos el número de los nonomeseinos el doscientos sesenta, pues con tal número de ciclos diarios nacen vivos los niños antedichos. Y es posible ver que son engendrados los niños octomeseinos, al participar de las razones más pequeñas, pero que, puesto que no participan de todas ellas, nunca llegan a sobrevivir.

Y si aplicamos las razones de los intervalos a lo que se ¹¹ dice acerca de las proporciones de los cuerpos, encontraremos que los cuerpos que participan de la belleza son análogos a los intervalos consonantes, mientras que los contrarios se asemejan a los disonantes. La belleza del cuerpo que se ha de considerar no es la que manifiesta un vulgar adonamiento, sino la que muestra la tendencia del alma a la virtud, pues quienes la han alcanzado son proclives a la virtud y dignos de ser acogidos en amistad. Y éste es también el sentido de lo que dijo el divino Platón: el objetivo de la música es el amor a la belleza.⁴

¹² Observa ahora que también las razones de los cuerpos que hay en el universo son consonantes del siguiente modo. Al fuego, por su similitud con la pirámide, le asignamos el número cuatro, que es el mismo número que los ángulos de esta fi- ¹³ gura, a la tierra, por ser un cubo, el seis, que es igual al número de sus superficies; al aire, que es un octaedro, el ocho, por sus superficies, y al agua, como icosaedro, el doce, por sus ángulos. Tanto en el par de cuerpos ascendentes como en el par

⁴ *Platón, Rep.* 403c.

de cuerpos descendentes hemos tomado, en el caso de los activos, los ángulos —por medio de los cuales actúan debido a su agudeza— y, en el caso de los pasivos, las superficies —a través de las cuales son divididos—, pues el aire es reunido y disipado por el fuego, y la tierra por el agua.⁴⁶

- iii. Y puesto que esto es así, es evidente que cada una de las estaciones del año tomará el número del elemento al que es similar: la primavera tomará el ocho, el número del aire, pues recuerda a éste por su carácter blando; el verano es cuatro, el número del fuego, por el calor; el otoño el seis, el número de la tierra, por la sequedad; y el invierno el doce, el del agua, por la humedad. De esta manera, la primavera, así como cuentan que dijo Pitágoras, mantendrá el intervalo de cuarta respecto al otoño, el de quinta respecto al invierno y el de octava respecto al verano, como indica el gráfico de abajo. La proporción entre las estaciones es musical, completando de diversos modos la razón doble a partir de la razón sesquialtera y de la sesquialtera, y a la inversa.⁴⁷

20. Hay también, así pues, en el cuerpo del universo un claro paradigma de la música. En efecto, la cuarta refleja la *tertraktós* material, la quinta representa el cuerpo etéreo, y la octava el melódico movimiento de las planetas, sobre el cual vamos a decir unas pocas cosas.

Los poetas, movidos por la inspiración musical, constantemente cantan a este movimiento llamándolo «coro de astros» pero hombres sabios que buscaban la verdad lograron apresar-

⁴⁶ *Principia*, Titulo 55d y ss.

⁴⁷ Este gráfico no se conserva. El invierno (12) guarda la relación doble respecto al otoño (6), que es el resultado de componer la relación sesquialtera 2/3 (la que tiene el invierno con la primavera) y la sesquialtera 3/5 (la que tiene la primavera con el verano). Igual ocurre con la primavera (8) respecto al verano (4), asociado aquí de mediador el otoño (6). Cf. *Plut., An. proc.* 1021f.

lo mediante las siguientes demostraciones. Dicen que todo cuerpo que se desplaza a gran velocidad a través de un medio homogéneo que cede con facilidad y que vibra por el golpe a la manera de los círculos que se propagan en el agua cuando se tira un guijarro, produce algún tipo de sonido. Dicen que tal como el aire de aquí —que es simple y tiene una naturaleza adecuada a nuestros órganos— suena de diferentes modos —pues de un golpe similar resulta un sonido diferente cuando es producido por un hombre o por una mujer, por un niño o por un anciano—, así también allí el éter es simple, pero al ser muchos y variados los cuerpos que hay en él, como es evidente —en extensión y apariencia, en actividades y emanaciones— cada uno de esos cuerpos lo golpea según su propia potencia y naturaleza. Y dicen que estos sonidos son imperceptibles para nosotros (pues nuestros oídos no son adecuados para ello, ya que debido a la gran distancia y a la mezcla con el cuerpo, están demasiado turbos, tal como aquellos de nosotros que tienen sus oídos peor formados no oyen nuestra propia voz ni lo que es más, ruidos y estruendos semejantes), si bien para los mejores de quienes han vivido entre los hombres sin vileza estos sonidos golpean de cerca el oído y en absoluto quedan excluidos de tal felicidad. Ciertamente, iloca, dice nuestro mundo que para nosotros es difícil —por naturaleza llegar a ser videntes de las realidades superiores, mientras que a quienes han alcanzado la cima de la virtud y de la ciencia de lo apropiado les es posible observar sin daño la presencia de las formas divinas, así también nos es completamente imposible oír de manera espontánea el sonido del universo, y sobre todo a las personas indignas— pero los hombres virtuosos y sabios, aunque en raras ocasiones, participan generosamente de tal honor y buena ventura, bajo el auspicio de las realidades superiores. Dicen que estos sonidos son producidos en el orden que corresponde a los sonidos musicales, y puesto que unos sonidos musicales son

masculinos, otros más femeninos y otros neutros, equipararon a potencia y la actividad de los planetas con cada uno de ellos.²¹

21. Por consiguiente, se ha de definir en primer lugar qué es por naturaleza lo masculino y lo femenino. En el cuerpo, lo masculino es duro y seco, y en las almas, activo y amante del esfuerzo, mientras que lo femenino es húmedo y permisivo, es tranquilo y evita el esfuerzo. A partir de estas cualidades, tanto si predomina una de ellas como si se mezclan todas por igual se producen las diferencias en las actividades de los planetas.

* La doctrina de la música de los romanos coincide, tal como se ve en el primer pitagorismo (véase Asunción, *De Caelo* 290b y ss.), si bien el texto más antiguo que se conserva es el mito de Er en la *República* de Platón (616b y ss.), en el que luego se basará el «juicio de Escipión» de Cicerón (*Sobre la República* VI). Para explicar por qué se se oyen estas cosas Anselmo recurre al mismo argumento con el que ha justificado la inmutabilidad de la música de aquí: la interioridad ontológica de las «propiedades» contrabandeadas por la mucha distancia y por las «vibras» y «edificios corporales» (III 104) es la causa de que el alma no sea capaz de acceder a los sonidos «aprensibles» de la música «terrena», cuya escucha es equiparada a la contemplación de las «virtudes divinas» (vidente «exópteta», en el que ha alcanzado el más alto grado de mutación en los masimius (Cf. Plut. *Quaest. Conv. Mor.* 745a, sobre el ensañamiento de nuestros oídos por los impedimentos carnales). Esta explicación parece más acorde con el espíritu pitagórico que la que nos transmite Anselmo: la (im)posibilidad de distinguirlo del silencio al «ser siempre sonando», o incluso que la de Cicerón (el ensordecimiento causado por el prolongado «truendo», similar a la ceguera producida por mirar directamente al sol), donde no obstante también se encuentra la idea de la música de aquí como una mutación de la de nuestros oídos, por tanto, de abrir un camino de regreso a la región divina. La noción pitagórica del parentesco universal y su idea filosófica de asemejarse a la divinidad a través de la purificación están detrás de la teoría de la música de las esferas: la asociación de las potencias de cada uno de los planetas (su esencia y apariencia, sus actividades y emanaciones) a las potencias de los sonidos musicales (grados de la escala, caracterizados por las cualidades masculino-femeninas de las voces con las que se solfean) fundamental, en última instancia, el poder ético de la música sensible.

Así, el círculo de la Luna —que es húmedo y permeable y el máximo responsable de toda generación corporal— emite mediante la épsilon un sonido femenino aunque un poco masculinizado, pues la Luna, si bien tiene más de lo femenino por recibir las emanaciones de los otros planetas, también participa de lo masculino, al enviar desde ella misma a la Tierra las potencias generadoras y nutritivas de los cuerpos. Muestran esto también los que celebran los misterios y los ritos sagrados de la Luna, pues la han llamado andrógina, aunque participa más de lo femenino, y le han adscrito el *auós* de cuento, al ser similar a ello por su forma de media luna y por ser muy grave equivalente al sonido añadido [*pyonlambanómenos*] en su vocalización. El círculo de Mercurio —que es desecativo en su mayor parte, a causa de su proximidad en extensión al Sol²¹, aunque es humectativo en el breve intervalo de tiempo en el que se aparta de éste, y que raramente se alegra en las apariciones nocturnas y más a menudo en las diurnas—²² también da un sonido masculino-femenino, aunque más masculinizado, por tener más en común con lo desecativo y con las formas diurnas. El círculo de Venus —que, como la diosa, es humoso y agradable, prodigador de gozos y predominantemente húmedo, y que se regocia en la noche— presenta un sonido femenino en extremo. El círculo del Sol —más seco y abrasador y siempre calido y activo— da un sonido masculino. El círculo de Marte —que, por un lado, es cálido e impulsivo, pero, por otro, se alegra en las configuraciones húmedas y nocturnas—

²¹ El término *submenús* (*subgenitos*) hay que entenderlo aquí como una negación del *Zodiakos* —donde, como uno de los países en los que se divide Ptol. III, *Tetrabiblos*—, el decir que Mercurio como máximo se aparta del Sol un signo.

²² Un planeta se alegra (refuerza) cuando concuerdan sus cualidades con las de la región de *Zoodiaque* marcada (Ptol. *Tet.* 31).

emite un sonido ambiguo, si bien más masculinizado. El círculo de Júpiter es agradable en todos sus actos y émulo en casi todo del de Venus, y se observa como una relajación respecto de los círculos que están a cada uno de sus lados, al disminuir el calor de Marte y mitigar el frío de Saturno, y puesto que posee una mezcla bien templada de umbrío y, por lo mismo que el círculo de Venus, es fértil en los vientos diurnos y engendrador de niños y nupcias en las uniones de los cuerpos, no es inverosímil que emita un sonido más femenino y que el último, el círculo de Saturno —que es duro, seco y laborioso— emita un sonido masculino.

Queda la consonancia de cuarta que va desde el sonido medio *més*¹ por conjunción; también encontraremos que en el Zodíaco se observan cuatro regimenes y extensiones. Si hiciéramos corresponder la primera de ellas al sonido medio (*més*), la segunda al sonido que está después de éste y así con las restantes, no hablaríamos de modo impropio. En efecto, a partir de su semejanza con los planetas, cada una de estas regimenes participa también de modo natural de las actividades de éstos. No es inverosímil que los planetas que ocupan una región más pequeña o incluso más grande que cada una de las extensiones antedichas también hagan sonar en ellos los excesos o defectos de los intervalos, y de este modo entre los planetas se establece también la melodía enarmonica, pues sus inmensos cuerpos pueden hacer sonar incluso los intervalos más pequeños.²

Aunque quedan otros siete sonidos, nos hemos abstenido de distribuirlos entre las regiones del Zodíaco (pues la actividad de esas regimenes es simple). Pero puesto que los planetas tienen una doble potencia (pues tienen una potencia durante la noche y otra durante el día), les haremos corresponder de nue-

¹ Cf. en Ptol. *Alm.* 415. Véase una conjunción divina que relaciona las diferencias entre los géneros con el movimiento vertical de los planetas.

va, cada uno de los sonidos que nos quedan por oposición a las potencias diurnas, abstrayendo lo masculino o lo mixto en lo que predomina lo masculino, a los planetas activos o (abor)donos, y aplicando lo femenino o lo que tiene más de femenino, a los planetas más inactivos o más húmedos¹⁰. Ciertamente, es posible encontrar que entre los planetas solo el sonido añadido, *prostantambónmexes*, se emite con la épsilon. A los hombres les complace decir que esta letra, análoga a la naturaleza de la Luna, es el símbolo de la generación, al estar compuesta, en tanto número, del primer par y el primer impar¹¹.

22. A partir de esto podemos observar cómo hacemos corresponder los sistemas y los tropos, los cuales son análogos a

Para otras asignaciones de sonidos a los planetas véase entre los ejemplos manuscritos: *Prot. Apul. 101* y *102* y *depro. Mon. deul. 101* y *102*. Sobre el sonido *epsilon* de todos los sonidos, véase *notas 10, 71, 72* de *deul. 101*. Es difícil el seguir, como el esquema de *deul. 101* que *Apul. 101* presenta para los sonidos de la octava superior. Si tomamos de nuevo el mismo orden de asignación atribuyendo el sonido *supremedio* a *L. Luna*, los sistemáticamente nos encontramos con que estos planetas femeninos, *alfa* y *veenus* forman una potencia masculina, *extrema*, en cual comienza el propio texto. Si interpretamos este pasaje suponiendo un orden inverso, asignaremos *extrema* al sonido *supremedio*. Júpiter al tener un *desynthesis*, y así necesariamente, como lo que lo precede y *veenus* no, adquiere su potencia femenina y los restantes cambian sólo a una condición próxima (p. ej. de *potencia masculina* a *intermedia* con predominio de masculinidad, como sería el caso del Sol por la noche). Según esta última suposición los asignaciones serían así:

añadido	épsilon	alpha	añadido del hiperbólico	alpha
primero del primero	alfa	supremedio	penúltimo del hiperbólico	omega
segundo del primero	eta	veenus	tercer del hiperbólico	eta
tercero del primero	omega	eta	último del <i>desynthesis</i>	alfa
primero del medio	alfa	veenus	penúltimo del <i>desynthesis</i>	omega
segundo del medio	eta	primero	tercer del <i>desynthesis</i>	eta
tercero del medio	omega	supremedio	super medio	alfa

¹⁰ La letra *epsilon* representa al número 5, igual a 2 (el primer par) más 3 (el primer impar, pues el uno es impar-impar).

sus propios sonidos, a cada uno de los dioses y a las cosas que son similares a ellos: pues asignaremos a la Luna y a las potencias que son análogas a ella la armonía que va desde el sonido añadido (*proslambanomenon*); a Mercurio y a lo que se le asemeja, el segundo sistema, al tercer dios y a lo que es similar a él, el tercer sistema, al cuarto y a lo que se le parece, el cuarto, y así sucesivamente. Y al Zodíaco entero le haremos corresponder todas las especies, pero a sus extensiones parciales las especies que tienen cualidades análogas a sus sonidos, sirviéndonos de la consonancia hacia el grave. De nuevo, con los restantes sonidos, que hemos asignado a las actividades nocturnas, utilizaremos el orden tal como fue dado, pero estableceremos la armonía hacia el grave³⁴.

Y además es evidente que haremos corresponder a cada planeta la naturaleza del ritmo y de los instrumentos que conviene a su sistema, recurriendo a un carácter extremo, mediano o a la semejanza, cuando emplean una actividad más intensa, y reemplazando los excesos, mediante la mezcla de cualidades diferentes, cuando emplean una actividad menor.

23. Entre estos sonidos del éter también se producen razones mutuas. En efecto, el Zodíaco está dividido en doce partes, el mismo número que los tonos que hay en la música y que el perímetro del triángulo rectángulo, pues éste es el primer triángulo rectángulo que construimos con sólo números racionales (los triángulos rectángulos de todos más pequeños que él tendrán un lado totalmente irracional, si deben presentar el cuadrado de la hipotenusa igual al de los lados que contienen el ángulo recto). Por eso también dicen que el cinco es el primer número que mostrará una diagonal racional. llamando «diago-

³⁴ Sobre las especies del sistema de octava y armonías véase: 5. A partir del sonido superprimario se asignarán a los planetas las armonías en sentido descendente.

nal racional» a la del paralelogramo que contiene los ángulos rectos en razón sesquialtera (4/3). Puesto que se construye este triángulo, como dije, a partir de los números tres, cuatro y cinco, si sumamos aritméticamente sus lados se completa la cantidad de doce.

Además, si sumamos aritméticamente el número cuatro a cada uno de los otros números en un caso mostraremos el número de los niños siemensinos y en el otro el de los nonomesinos, números ambos con los que llega a buen término el ser humano, que es el construido a partir de lo masculino y de lo femenino, tal como muestra la naturaleza de los números sumados, pero si sumáramos el número tres con el cinco, al ser ambos masculinos, mostrarían la generación no viable y sin vida de los niños octomesinos. Y si incrementáramos según la profundidad cada uno de los lados del triángulo (pues la naturaleza del cuerpo es lo profundo), obtendríamos el descenso de ciento diez, que es un número muy próximo al de los siemensinos. De nuevo, si operáramos según la profundidad con los tres lados entre sí y añadiéramos el resultado al número que antes hemos dicho, construiríamos el de los nonomesinos, es decir, doscientos setenta y seis. En ambos casos el exceso es seis, que es el número nupcial, por la razones que hemos dicho.²¹

Esta figura también es capaz de aceptar las cuatro razones rítmicas: la recta de tres unidades puede ser dividida en la razón doble, la de cuatro unidades en la razón (3/2) y la de cinco en la sesquialtera (3/2), rítmicas que las que concuerdan el

²¹ A) Incrementar los lados a la profundidad (elera al cubo) tendríamos: $3 + 4 + 5 = 216$ = número de los siemensinos (300) más 16. B) Operar con cada lado en la profundidad tendríamos: $3 + 4 + 5 = 60$, que sumado a 2 tendríamos el 76 el número de los nonomesinos (216) más el vértice (3) sobre el número de los nacimientos (10), más el número nupcial y 60 sobre la importancia musical de número doce).

ángulo recto indican la sesquitercia $4/3$. De este triángulo también dice Ptolóma que su base sesquitercia está unida a la péntada.⁵⁸

Puesto que, por todo ello, hemos hecho la división del Zodiaco entero en doce partes, al multiplicar el número doce por el primer número perfecto, el tres, hemos obtenido el número treinta y seis, el de los llamados «regentes de la hora natal» (*hōrōnomoi*). Y ya que éstos tienen su potencia durante un periodo de diez días, al multiplicar el treinta y seis de nuevo por diez, otro número perfecto, obtenemos el término trescientos sesenta, número que es igual al de las partes del círculo entero. Sólo hay cuatro ángulos rectos alrededor del centro, y cada uno de ellos se divide en tres ángulos agudos por medio de los diámetros trazados desde los puntos de la circunferencia que separan las doce partes. De estas partes, las dos que presentan la apariencia hexagonal muestran la razón igual.⁵⁹ Las tres del cuadrado respecto a las del hexágono, la sesquialtera ($3/2$); las cuatro del triángulo respecto a las antedichas muestran, en un caso, la razón sesquitercia ($4/3$) y, en el otro, la dupla, las cinco partes, que no presentan ninguna razón armónica respecto a los anteriores, hacen una línea disonante y sin conjunción con el círculo; y las seis, que son consonantes respecto a todas las cantidades antedichas, muestran el diámetro.⁶⁰ Llamo armónica a la razón que a través de un número mayor muestra al menor que está contenido en él en potencia y su división según la consonancia (pues también sucede que en la vez más aguda está contenida en potencia la grave), y llamo rítmica a la que

⁵⁸ Ptol. *Appt.* 54bc.

⁵⁹ Cada uno de los diez partes de la circunferencia tiene 30 grados; por ello dos partes (60 grados) determinarían el lado de un hexágono, tres partes (90 grados) el lado de un cuadrado, etc.

⁶⁰ En Ptol. *Arm.* 41' 114 y *Tric.* 3 y 12.

se produce cuando se toma un número dividido en partes y se le asignan unas a la *thénis* y otra al *órisis*.⁴¹

24. Ciertamente, si a partir de las consonancias musicales y de las potencias que han recibido en función de los sonidos musicales quisieras descubrir también los pronósticos que se derivan de la generación, no irías desatunado. Al contrario, observando en la mezcla del cuerpo, en el alma y en los *érisis*, y en la acción, en la forma de vida y en el propio ser vivo, el carácter femenino, masculino o mixto de los sonidos y lo consonante o disonante de las configuraciones, conseguirás una percepción en carencia de música ra atajada de la verdad.

Hombres antiguos y sabios sostuvieron que no sólo el cuerpo del universo sino también el alma está constituida y es observada mediante números consonantes. En efecto, también el *alma* divino Platón en el *Timeo* dice poco más o menos esto.⁴² El demiurgo del alma, habiendo tomado una esencia intermedia entre la Esencia indivisible y la Esencia Divisible, habiendo construido con esa esencia intermedia los términos medios entre la naturaleza indivisible y la divisible de lo Mismo y de lo Otro, y habiendo hecho la mezcla de estas tres esencias, dividió la mezcla entera mediante los siguientes números, pares e impares, incrementó los pares hasta el número ocho, según la razón doble, y los impares hasta el veintisiete, según la razón triple.

Algunos dicen que esto ha sido formulado así a causa de lo que el alma actúa mediante números: el alma de cada individuo en las cosas de las artes y el alma del universo en las de la naturaleza, pero otros más rigurosos dicen que presenta la especificidad de la potencia y de la esencia del alma.⁴³ Cierta-

⁴¹ T. 100-11. La razón rítmica se identifica con la armónica.

⁴² *Timeo* 35a y ss.

⁴³ La interpretación de Aristóteles está encaminada a mostrar que el alma es una armonía de números: no sólo que ha sido construida con las mismas pot-

mente las series de números cuya naturaleza está fuera de los cuerpos, muestran el principio incorpóreo del alma, mientras que los incrementos a través de razones y proporciones muestran su desplazamiento a lo profundo: el incremento según la diada, el cubo a partir de la diada es ocho¹ muestra la profundidad corpórea, a la que llamamos «natural» (pues ésta es corruptible y divisible), y el incremento según la tríada, lo incorpóreo, lo indivisible y lo activo (el cubo a partir de la tríada es veintiseis). En efecto, dicen que el alma se sirve también de la profundidad corpórea, adquiriendo profundidad junto con el cuerpo, y que con frecuencia presenta propiedades contrarias a lo anímico (pues la profundidad corpórea es más fuerte), y que en algunas ocasiones se vuelve hacia las realidades mejores.

a las que ha gustado colocar del lado de lo impar por su indivisibilidad, a la cual se asemejan los entes incorpóreos— y en otras se vuelve hacia las contrarias, cuya naturaleza es par y, en tanto propia de los cuerpos, divisible.

Ellos también han dicho que los buenos más grandes de alma son similares a los términos expuestos. Dicen que las cuatro virtudes no son sino semejanzas respecto a los números, que la sabiduría es análoga a la unidad (pues unitaria y simple es el conocimiento de cada uno), que el coraje es análogo a la diada y, de manera similar, a la segunda posición, pues esta virtud refleja el impulso y la transición de una cosa a otra distinta, que la moderación es análoga a la tríada, pues esta virtud es una mezcla bien proporcionada entre la deficiencia y el exceso, y que la justicia es análoga a la tétrada (pues la tétrada es la pro-

porciones que las escalas de la música (véase en II 86 el primer argumento con el que explica la inclusión de la música en el alma y en 117 la afirmación de que la música proporciona su orden a la *Politeia*). Pero ¿qué? ¿Por qué, para quién el alma no es esencialmente número, sino que aún ha sido construida siguiendo un patrón numérico?

mera que muestra la igualdad, al ser el primer número que está constituido de iguales repeticiones (igual número de veces). Es lo que concierne a los bríos corporales dicen que la fuerza es análoga al coraje (y por ello a la diada), que la belleza es análoga a la moderación, por la buena proporción de las partes y de los colores (y por ello a la tríada); y que la salud es análoga a la justicia, por la concordia de unas cosas con otras propia de armonías. Pero, puesto que observamos que no hay en los cuerpos nada semejante a la sabiduría, vemos que el sabio establece acertadamente el discurso acerca del alma, y través de un doble camino mediante la héptada, asigna lo que corresponde a la razón doble y a las posiciones pares a la profundidad pasional del alma, y lo que corresponde a lo triple a impar a la racional e incorpórea, dependiendo ambos de la misma unidad como de un solo principio y causa. Aclararé también esto el diagrama de la doble *tetraktys*, que adunó todas las proporciones geométricas y musicales, y que tiene los números impares sobre la línea en recta y los pares sobre la curva. En efecto, en el cuerpo lo circular es máspreciado, pues es más ligero y más puro, mientras que lo más recto es más grave y más material, sin embargo, en el alma lo recto y sin inclinación es lo bueno, pues es superior en igualdad e identidad, mientras que lo circular es inferior, dando a entender con la curvatura de la línea la variabilidad de la parte pasional del alma, en tanto que esta línea en sí misma expresa a la vez concavidad y convexidad. Por ello también dicen que los numadotes griegos de muros atribuyen apropiadamente a Pan el cayado, pues no es inverosímil que el que ha recibido su nombre de la animación del universo que y se adorne con un instrumento ilustrativo de esta animación.⁶⁴

⁶⁴ Cf. los cap. 2, 8 y 17 del libro II sobre el alma del hombre. La explicación de Aristóteles parece apuntar a que la héptada del alma (1, 2, 3, 4, 8, 9 y 27), que simboliza la progresiva dimensionalidad, desde el proto elementa-

De las proporciones del diagrama expuesto, las aritméticas que se observan por la igualdad de los excesos, manifiestan la homogeneidad del alma: las geométricas, que difieren en magni-

tud a la infinitesimalidad del sólido, es un desarrollo de la tetraeder de la diáceda (2, 3, 4) la sucesión geométrica de los números impares naturales que nace de los cuerpos (es decir, sin dimensión geométrica) y que fundamenta las medidas del alma y las cualidades del cuerpo. Implícitamente parece advertirnos la esencia indivisible con el punto unito y la Esencia Diáceda con la "dividibilidad" y en sus 10 líneas y la materia de merced (sin + Triángulo). Cuando respectivamente (cf. 101-102). Así, la sucesión de los números de correspondencia con la sucesión propiamente aritmética aritmética que la hipótesis mostraría el ser del alma en su "segundo momento" cuando ha dejado de ser puramente medida (separada del cuerpo) en el mundo, después de haber sido "situada" en cuerpo, del triángulo, y en la medida "cuerpo" del triángulo (que se genera de aquí, sin que ello implique una creación en el tiempo). La hipótesis continúa la progresión geométrica impar (1, 3, 9, 27) y la progresión geométrica par (1, 8). También el alma del sólido, cuando en la del triángulo se pone racional adquiere también una cuenta de dimensionalidad inteligible, gracias a la cual puede gobernar los cuerpos, aunque sólo su parte irracional (la pureza del sólido), la naturaleza intermedia, será corruptible y perecedera en tanto que divisible (cuando los números de la serie doble se dividen en pares iguales se encuentra la infinidad; mientras que en los de la serie triple siempre queda la unidad). El diagrama se ha generado. El proceso fue intuitivamente representado por la figura de la triángulo, en una de cuyos ramas se sitúa la serie impar y en la otra el par.



Pero la descripción que hace Aristóteles no se corresponde exactamente con esta figura, sino con alguna variante que cubra los principios de la progresión par (como correspondencia al equiposo del alma) sobre un círculo (línea impar y la serie impar) y estrictamente aritmética sobre una recta (algo semejante a la figura de un cayado de pastores (*batlastrap*), a la que Aristóteles considera un símbolo de la animación del universo (*zoótopo*). El gráfico

tales, muestran el volumen corporal; y las armónicas, que resultan ser adecuadas relaciones entre ambas, expresan la constitución del ser vivo a partir del alma y el cuerpo. La teoría que lo depende de esto, la que concierne a la relación del doscientos cincuenta y seis respecto al doscientos cuarenta y tres, ha sido enunciada antes. En efecto, Platón establece la consonancia de las partes del alma mediante la primera consonancia, la sesquitercia 4/3.¹⁰ Su discurso acerca de esto señala que la acción de animar está en función de la longitud y de la anchura, la cual en su distanciamiento total llega a ser capaz de llenar la profundidad. De los dos círculos que muestran el periódico retorno de las aperturas a la hegemónica, análogamente a los ascensos y descensos de la voz, uno, el que se deriva de la *tetraktys* par, muestra la parte práctica del alma del universo, la cual está encadenada al cuerpo; el otro, el derivado de la *tetraktys* impar muestra la parte teórica, divina, exterior al cuerpo y completa de lo mejor. Así, Platón otorga el nombre de «Círculo de lo Mismo» al primero, ya que muestra la inmutabilidad de la esencia que está en relación con la sabiduría, y denomina «Círculo de lo Otro» al segundo, ya que define la inestabilidad de la naturaleza pasional e irracional. Y esto es todo respecto a este tema.¹¹

deben ser las mismas, las medias aritméticas y armónicas que se establecen entre los números de la hepática, de modo que en él calquieran idénticos los dos números que da Platón: 1, 4, 6, 8, 9, 12, 18, 36. Para otros intentos de reconstrucción, véase A. Blass, *Greek Mus.* vol. II, pág. 327-329, n. 305.

¹⁰ Sobre las medias aritmética, geométrica y armónica — las que Platón utilizó para rellenar los intervalos intermedios en el timón, véase: XI y notas 8 y 19. Sobre el número 196240 (con el que se completa la cuarta, la primera correspondiente) como símbolo de la trinidad, véase 96 y nota 25. El Círculo de lo Mismo se compone de este y de las estrellas fijas; el círculo de lo Otro es subdividido por el domingo en siete círculos interiores, cada uno de los cuales está asociado a un planeta (Times 36b-d). Una vez transcurrido un año comienza la configuración geométrica de los astros vuelve a ser la misma.

25. Esta exposición muestra que el principio supremo y más natural de la melodía es el entusiasmo.³⁶ En efecto dicen que el alma —que habiéndose inclinado hacia las cosas de aquí por la pérdida de la sabiduría, llega a no existir sino en la
 127 ignorancia y en el olvido, debido al relajo corporal, y se llena de agitación y enajenación— se constituye en el mismo momento en el que es generada de una manera vacante, y en su vida de aquí obtiene más o menos provecho *** de acuerdo con ciertos periodos.³⁷ Dicen que el alma, a la que no falta nada de locura a causa de su mucha ignorancia y olvido, ha de ser restablecida por medio de la melodía, y que o bien los hombres delfinican la parte irracional de su naturaleza con alguna imitación, como hacen cuantos son de éteras rudas y más
 10 salvajes, o bien mediante el oído y la vista se apartan de tal temor como hacen cuantos han sido educados y son de naturaleza más ordenada. Por ello también dicen que las ceremonias báquicas y cuantas son semejantes a ellas tienen una cierta razón de ser: sirven para que la enajenación de aquellos que son más ignorantes, bien por la forma de vida o bien por la fortuna, fuera purificada por las melodías y las danzas que junto a los juegos se realizan en ellas.

Que toda pasión es locura lo muestra también el poeta al cuando acerca de la mujer enajenada por el deseo:

*La mujer de Proen lo desea con locura.*³⁸

Y cuando dice sobre el dios que se lamenta por la muerte de su hijo:

³⁶ γ 18.

³⁷ El texto es dudoso: Maierhaus rellena la laguna con *πρόνοιας*, «de la providencia».

³⁸ Il. v. 60.

Y también muestran esto a los sabios al denominar a toda pasión «pequeña posesión». Su razonamiento demuestra esto a partir de los extremos, pues si lo extremo de toda pasión es locura, es evidente que las demás canchales también serán pequeñas locuras, por más que al llevar unida una parte mayor o menor de sabiduría la desgracia quede ensombrecida.

Está la melodía que consta de fragmentos de sistemas y la no melodía completa que utiliza todos los recursos de la composición melódica: una se produce en línea recta y la otra cambiando el orden de sus letras. De estas, la primera, como símbolo de la generación, se ha de asignar a la tierra; la segunda, en tanto que participa también de la masculinidad, al agua, mediante la cual la naturaleza realiza las generaciones en la tierra; la tercera, que es femenina, al aire, pues muestra el carácter variable de este elemento y su gran perturbabilidad; la cuarta, que es totalmente masculina, al fuego, el elemento más activo. La letra que se coloca junto a ellas, me refiero a la tau, se ha de asignar al éter, pues su forma es similar al plectro y está consagrada al dios a quien el discurso de los más sabios declara rector del universo. Por ello la tau va unida a todas las vocales en los sonidos musicales, tal como el éter comunica a los demás elementos su poder vivificador. Así pues, el movimiento de los elementos es el cosmos de la materia, mientras que la melodía +++ es el cosmos del alma.⁴⁰

⁴⁰ Al XV, 28.

⁴¹ Winnington-Infinito señala que una palabra compuesta, pero no parece que el sentido de la frase pudiera surgir así. Estas letras (respectivamente: épsilon, alfa, eta y omega) son los elementos: las tau que se añaden las melodías (véase II 79-80), asociados a los elementos que componen el mundo material. La construcción del mundo de aquí es así equiparado a la composición melódica, es decir, que los sonidos, tal como se disponen según la sucesión natural

Y entre los ritmos cuya sustancia vemos que se encuentra en la *diésis* y en la *chêsis*, la *diésis* muestra la generación de las cosas individuales y la *chêsis* su destrucción (pues, tal como ninguna de estas partes produce el ritmo sin la otra, así tampoco es posible encontrar la generación sin la destrucción, sino que siempre la destrucción de unas cosas es para otras el punto de partida de su generación, y la generación se constituye a partir de algunas cosas que han sido destruidas). También unos ritmos son no modulantes y otros modulantes.

26. Hablando brevemente acerca de la modulación concluimos nuestro discurso. En efecto, de los *mélê* completos¹¹ unos son consecuentes con sus iniciales mientras que otros mudan, en su continuación, a una calidad distinta, del mismo modo que en el universo es posible ver en los grandes periodos modificaciones de las formas de vida, cambios en las constituciones políticas, épocas de fertilidad y épocas de esterilidad en animales y plantas, y del mismo modo que en las cosas individuales unas dependen y son consecuencia de las causas de su generación inicial, mientras que otras cambian su condición y son transformadas por una alteración artificial o casual. Y así los principios que rigen la vida, los impulsos que mueven a la acción, la dedicación a unas ocupaciones, y los cambios de lugar, cuando no se producen de acuerdo con las causas iniciales contribuyen totalmente la específica manera de ser que se deriva de la generación.

¹¹ En *doxastê* que según su uso en la melodía. Apolo, el dios músico asociado al *ôlos* (a quien interpretan con melodía) cf. 29, sobre las diferentes tonas de *doxastê* y uso melódico).

El término griego es *mélê* *mélêre* que habitualmente hemos traducido por «melos» perfeccion, el *mélêre* con *mélêdia*, ritmo y letra (cf. 4). Aquí, no embargo, no tiene este sentido técnico, sino que se refiere a una melodía entera, considerada desde el principio hasta el final.

«Jempero es también un importante testigo de que esto es así. En un lugar dice

*Digo que ningún hombre ha escapado a su destino*²².

pero en otro:

10

*No sea que llegues a la casa de Hades antes de tu destino*²³.

y toda su poesía repite cosas semejantes. Al comienzo de la *Iliada* dice

*Envío muchas almas esforzadas junio a ciudades*²⁴

como si la destrucción predestinada de los aqueos hubiera sido un nuevo castigo ahuelto por culpa de la cólera de Aquiles. Y en la *Odisea* dice

*¡Inocentes! Se comen las huesas de Helios, el hijo de Hiperión, pero él les negó el día del retorno*²⁵.

dando a entender que, de no haber hecho esto, no habrían sido privados de su regreso a casa.

20

Los sabios también dicen que la cualidad del porvenir es doble: una, la necesaria e inmutable, a la que llaman «lo que ha de ser», otra, la variable y no enteramente determinada, a la que denominan «lo que probablemente será». Dicen que la ciudad necesaria atiende y se ocupa de los acontecimientos supratemporales, la incierta y posible de los de aquí. Y que los acontecimientos universales son inmutables y necesarios.

²² Il. vi. 488.

²³ Il. xix. 36.

²⁴ Il. 3.

²⁵ Od. xi. 62.

mientras que los particulares son fácilmente modificables en todo momento. Ciertamente, dicen, cuantas cosas al existir cooperan a la preservación y al orden del universo, y no existiendo lo impiden, son necesarias, cuantas cosas ni al existir contribuyen al gobierno del Todo, ni no existiendo perjudican su constitución, son ambiguas en cuanto a su resultado.

Me confirma también que esto es así el antiguo oráculo revelado en los tripodes píticos sobre la expedición de los medos contra los griegos en Plataea. Dice:

*Antes de Láqueia y del destino allí permanecerán muchos de los
aqueos medos, cuando haya llegado el día fatal (alsimon).¹⁶*

Es evidente que en la primera frase dice que los medos serán destruidos antes de su destino. Sin embargo, en la segunda, si entendemos que la palabra *alsimon* significa «de acuerdo con el destino que ha de ser» (como en algún lugar dice también el poeta «Pues era fatal *alsia* que la ciudad pereciera cuando cobijara al gran caballo de madera»¹⁷), el desacuerdo de las palabras será evidente por sí mismo, y a la tomáramos con el significado de «oportuno» (como cuando dice: «Héctor oportunamente *kar alsan* me has reprendido») ¹⁸ siguiendo las concordancias entre los significados, llegaríamos al mismo resultado. Efectivamente, lo declarado oportuno por un decreto divino queda establecido por ley como una consecuencia, y esa consecuencia, al mandarla los dioses, es necesaria. Y lo necesario está ordenado por el destino desde siempre, de este modo, de manera semejante a la anterior, encontramos otra vez

¹⁶ Cf. Homero *Il.* 43. Desde un tripode la sacerdotisa de Apolo en Delphi expresaba sus cálculos. Láqueia es una de las tres Fecias, las diosas que tejen los destinos de los hombres.

(*Il.* VIII 53-55).

¹⁷ *Il.* III 50.

que el mismo oráculo pronostica el infortunio de los miedos al margen del destino y según el desuno. ¿Acaso de forma tan manifiesta el profeta del universo expresa al mismo tiempo palabras contradictorias entre sí? Nada más alejado de ello. Al contrario, nos parece que el oráculo alude veladamente a la doble cualidad de lo que está marcado por el destino. En efecto, *Antes de Laquesis y del destino quiere decir* «al margen de la causa inicial de la generación de cada individuo», mientras que *cuando haya llegado el día fatal* quiere decir «según el acontecer marcado por el destino como consecuencia de la acción precedente».

27. A mi, ahora que he llegado a este punto de la exposición, me resulta evidente algo así como que hay una manera de escapar también de las predestinaciones del destino deshaciendo la desgraciada cadena de acontecimientos de la naturaleza mediante otras sucesiones distintas. En efecto, tal como en la música a partir del breve inicio de un sonido se modifica la armonía entera, así también en las acciones a partir de un pequeño intento se transforma el modo de vida entero. Pero se ha de afirmar que tales formas de escapar no son seguras ni dignas, pues los que quisieran huir de las penas, o por razones de comodidad, no evitan definitivamente la turbulencia de la generación. En verdad, sólo la divina transforma-

²⁷ La palabra *anakeleia* tiene dos significados: a) «fatal», «marcado por el destino», y b) en sentido derivado «oportuno» — «caso es debido». Si las palabras de oráculo son entendidas según el primer significado habría contradicción, pues los miedos *anakeleia* en el día marcado por el destino (crímenes), el día fatal, día que no obstante es anterior a su destino. Pero expuesta la contrariedad, el texto se concilia en el sentido del día que el oportuno — que representa mentalmente el destino — solución que propone Aristóteles consiste en considerar que se ha producido un cambio relacionado a la modulación de la melodía — en el destino inicial del que está marcado por Laquesis — cambio que dará lugar a una nueva cadena de acontecimientos.

ción que se produce mediante la filosofía es irreversible y segura para conseguir el cambio, ya que libera al alma de su inclinación hacia los cuerpos y, por la participación de la virtud, logra que el hombre conocedor de las cosas más preciadas sea digno de la providencia de lo divino y semejante a sí mismo, pues el alma se ha sustituido realmente a la generación cuando si le ocurre alguna adversidad la lleva con calma y con valor, cuando no considera nada como malo o como vergonzoso a excepción de la maldad y el esclavizarse al vicio, y cuando está habituado a decir y hacer todas las cosas en la virtud; y que la virtud no tiene duello también nos lo anuncia el profeta del divino Platón.¹¹

Así, pues, en tanto que es la principal compañera y colaboradora de ésta —me refiero a la *filosofía*— la música se ha de practicar y enseñar de modo completo, y considerando la relación que existe entre ambas como la que hay entre los pequeños misterios respecto a los misterios mayores, se ha de atribuir a cada una la dignidad y el honor oportunos, y se ha de estrechar su unión por ser la más conveniente y legítima. En efecto, la filosofía es culminación de todo conocimiento y la música educación preliminar; y mientras que la primera es en realidad una estricte ceremonia mística que completa mediante recuerdos lo que las almas perdieron por las circunstancias de su generación, la otra es la iniciadora en los misterios y una ceremonia preliminar propiciatoria que anticipa y da a probar unas cuantas cosas que serán culminadas en la filosofía.

¹¹ Rep. 6. Te. Asíndes se refiere al profeta que en el mito de Er coloca a los hombres en fila para que elijan el tipo de vida; la elección es responsable de cada hombre, por lo que no hay predeterminación en la posesión de la virtud (nadie posee la virtud por naturaleza, sólo mediante la filosofía, teórica y práctica, se llega a ella). A través de la virtud que le proporciona la filosofía el alma puede escapar verdaderamente de la agitación de las generaciones, o del *metempsychosis* (reencarnación) que se ha notado en ella en su vida.

Ciertamente, la música proporciona los principios de todo aprendizaje y la filosofía sus cimas.¹¹

Pongamos con este fin a nuestra exposición acerca de la música. Si hemos logrado hacerla de manera completa debemos dar muchas gracias al dios que dirige a las Musas, quien nos ha impulsado a esta empresa y la condujo a su fin; pero si hemos omitido algo de lo que era oportuno exponer, no aun así, como dicen, se ha hecho nada malo, pues hemos abierto suficientemente el camino para aquellos que algún día en el futuro serán capaces de colocar en un único tratado todas las cuestiones completas que conciernen a la música.

¹¹ Sobre la caída del alma en el mundo como resultado del olvido y la pérdida de la belleza véanse los capítulos 2, 8 y 7 del libro II. Sobre las metodologías de procedencia platónica de libros como aquí, que los abstracción e investigación grado más alto de la filosofía y la música como otros misterios relacionados, véase II 30 y II 35 respectivamente. Aristóteles remonta su tratado III mismo como una que se había comenzado hablando de las ventajas de la educación musical como propedéutica de la sabiduría, frente a los otros tipos de introducciones.

Dr. J. C. Lee, Jr. 10/23/2023

[illegible]

NDICE GENERAL

Artículo y pág.	Pág.
<i>Artículos Quinillano</i>	7
2. <i>El pensamiento musical de Artúdes Quinillano</i>	18
3. <i>Sumario.</i>	22
4. <i>Ediciones y traducciones del tratado</i>	36
5. <i>Bibliografía</i>	32
6. <i>Nuestra traducción</i>	3.
LIBRO I	45
LIBRO II	
LIBRO II	69

Document Outline

- [p005](#)
- [p006](#)
- [p007](#)
- [p008](#)
- [p009](#)
- [p010](#)
- [p011](#)
- [p012](#)
- [p013](#)
- [p014](#)
- [p015](#)
- [p016](#)
- [p017](#)
- [p018](#)
- [p019](#)
- [p020](#)
- [p021](#)
- [p022](#)
- [p023](#)
- [p024](#)
- [p025](#)
- [p026](#)
- [p027](#)
- [p028](#)
- [p029](#)
- [p030](#)
- [p031](#)
- [p032](#)
- [p033](#)
- [p034](#)
- [p035](#)
- [p036](#)
- [p037](#)
- [p038](#)
- [p039](#)
- [p040](#)
- [p041](#)
- [p042](#)
- [p043](#)
- [p044](#)
- [p045](#)
- [p046](#)
- [p047](#)
- [p048](#)

- [p049](#)
- [p050](#)
- [p051](#)
- [p052](#)
- [p053](#)
- [p054](#)
- [p055](#)
- [p056](#)
- [p057](#)
- [p058](#)
- [p059](#)
- [p060](#)
- [p061](#)
- [p062](#)
- [p063](#)
- [p064](#)
- [p065](#)
- [p066](#)
- [p067](#)
- [p068](#)
- [p069](#)
- [p070](#)
- [p071](#)
- [p072](#)
- [p073](#)
- [p074](#)
- [p075](#)
- [p076](#)
- [p077](#)
- [p078](#)
- [p079](#)
- [p080](#)
- [p081](#)
- [p082](#)
- [p083](#)
- [p084](#)
- [p085](#)
- [p086](#)
- [p087](#)
- [p088](#)
- [p089](#)
- [p090](#)
- [p091](#)
- [p092](#)
- [p093](#)
- [p094](#)
- [p095](#)

- [p096](#)
- [p097](#)
- [p098](#)
- [p099](#)
- [p100](#)
- [p101](#)
- [p102](#)
- [p103](#)
- [p104](#)
- [p105](#)
- [p106](#)
- [p107](#)
- [p108](#)
- [p109](#)
- [p110](#)
- [p111](#)
- [p112](#)
- [p113](#)
- [p114](#)
- [p115](#)
- [p116](#)
- [p117](#)
- [p118](#)
- [p119](#)
- [p120](#)
- [p121](#)
- [p122](#)
- [p123](#)
- [p124](#)
- [p125](#)
- [p126](#)
- [p127](#)
- [p128](#)
- [p129](#)
- [p130](#)
- [p131](#)
- [p132](#)
- [p133](#)
- [p134](#)
- [p135](#)
- [p136](#)
- [p137](#)
- [p138](#)
- [p139](#)
- [p140](#)
- [p141](#)
- [p142](#)

- [p143](#)
- [p144](#)
- [p145](#)
- [p146](#)
- [p147](#)
- [p148](#)
- [p149](#)
- [p150](#)
- [p151](#)
- [p152](#)
- [p153](#)
- [p154](#)
- [p155](#)
- [p156](#)
- [p157](#)
- [p158](#)
- [p159](#)
- [p160](#)
- [p161](#)
- [p162](#)
- [p163](#)
- [p164](#)
- [p165](#)
- [p166](#)
- [p167](#)
- [p168](#)
- [p169](#)
- [p170](#)
- [p171](#)
- [p172](#)
- [p173](#)
- [p174](#)
- [p175](#)
- [p176](#)
- [p177](#)
- [p178](#)
- [p179](#)
- [p180](#)
- [p181](#)
- [p182](#)
- [p183](#)
- [p184](#)
- [p185](#)
- [p186](#)
- [p187](#)
- [p188](#)
- [p189](#)

- [p190](#)
- [p191](#)
- [p192](#)
- [p193](#)
- [p194](#)
- [p195](#)
- [p196](#)
- [p197](#)
- [p198](#)
- [p199](#)
- [p200](#)
- [p201](#)
- [p202](#)
- [p203](#)
- [p204](#)
- [p205](#)
- [p206](#)
- [p207](#)
- [p208](#)
- [p209](#)
- [p210](#)
- [p211](#)
- [p212](#)
- [p213](#)
- [p214](#)
- [p215](#)
- [p216](#)
- [p217](#)
- [p218](#)
- [p219](#)
- [p220](#)
- [p221](#)
- [p222](#)
- [p223](#)
- [p224](#)
- [p225](#)
- [p226](#)
- [p227](#)
- [p228](#)
- [p229](#)
- [p230](#)
- [p231](#)
- [p232](#)
- [p233](#)